REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIII. Band. 5. Heft.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1910.

Pablo Legote.

Von **August L. Mayer.**

Nach vielversprechenden Anfängen, die durch die Werke des Juan Sanchez de Castro und des Alejo Fernandez gekennzeichnet werden, geriet die Sevillaner Malerschule im Verlauf des 16. Jahrhunderts wie so viele andere ganz in den Bann des Romanismus. Wenn auch spanische Eigenart in den Schöpfungen von Vargas und Villegas Marmolejo, ja selbst in denen der in Sevilla tätigen Flamen Sturm und Peter de Kempeneer trotz all der italienischen Formensprache zum Durchbruch kommt — die Dosis ist doch sehr gering. Erst nach einer zwei Menschenalter dauernden Herrschaft kam die Befreiung von dem fremden Stil, besser gesagt von der Stillosigkeit durch Juan de Ruelas, den idealen Lehrer des Velasquez und Murillos. Wie das Wirken des Ruelas selbst, so ist auch die Ausdehnung und Nachhaltigkeit seines Einflusses lange noch nicht genug gewürdigt worden. Nur so ist es zu verstehen, daß einer der besten Schüler des Ruelas, einer der tüchtigsten Maler Sevillas im 17. Jahrhundert, der sich getrost Alonso Cano an die Seite stellen darf, Pablo Legote, bisher völlig unbeachtet geblieben ist.

Der Künstler ist kein Spanier von Geburt. Er stammt, wie aus seinem Testament vom 23. Juli 1665 hervorgeht, aus Marje (Marche) in Luxemburg. Sein Vater hieß mit dem Vornamen Remacte, seine Mutter Maria nannte sich mit ihrem Mädchennamen Grinau (Grünau). Leider ist aus dem Testament und auch sonst aus keiner Urkunde genau zu ersehen, wann Pablo geboren worden ist; wir dürfen aber wohl annehmen zu Ausgang des 16. Jahrhunderts. Er kam schon in sehr jungen Jahren nach Spanien und führte bereits zwischen 1607 und 1609 den Hochalter der Pfarrkirche von Rota aus, d. h. er schuf nicht nur die Gemälde, sondern entwarf auch das eigentliche Altargerüst und bemalte und vergoldete die Statuen. Danach müßte Legote mindestens schon zu Anfang der neunziger Jahre geboren sein. Das erregt aber einiges Bedenken, wenn man in Erwägung zieht, daß er um 1665, also als hoher Siebziger, den prachtvollen Hochaltar von Espera ausführte. Er müßte denn gerade eine ähnliche Kraft und Ausdauer wie Tizian besessen haben. Tatsache ist, daß die Gemeinde von Rota noch in den zwanziger und dreißiger Jahren Ratenzahlungen an Pablo Legote entrichtete. Die letzte erfolgte am 29. August 1639. Im ganzen erhielt Legote für diese Arbeit 390 936 Maravedis.

Seit 1615 etwa ist der Meister in Sevilla nachweisbar. Er hatte sich dort mit Catalina Alarcon aus Belmonte verheiratet und anscheinend da eine sehr gute Partie gemacht. Denn außer der Barmitgift und einigen Gütern, die Catalina mitbrachte, erhielt sie während der beiden ersten Jahre ihrer Ehe noch Geldunterstützung von ihrem Onkel, dem Pfarrer Antonio de Lacano oder Lacasa. 1625 wurde dem Paar ein Sohn bescheert, der jedoch, dem erwähnten Schriftstück von 1665 zufolge, blödsinnig war.

Mit großer Liebe scheint der Künstler damals vor allem die Gemälde des Retablo Mayor in der Kirche des Convento de la Merced zu Sanlúcar de Barrameda studiert zu haben, die Ruelas um 1625 gemalt hat. Im Laufe der dreißiger Jahre führte dann Legote die Gemälde des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Lebrija aus sowie verschiedene Arbeiten für Sa. Maria zu Arcos de la Frontera. Zwischen dem 11. März und 29. Oktober 1637 siedelte der Künstler endgültig von Sevilla nach Cadiz über, wo er den bedeutungsvollen Posten eines Alguacil mayor (oder Alguacil fiscal) del Almirantazgo, d. h. eines höheren Verwaltungsbeamten bei der Admiralität, bekleidete. Diese Doppeltätigkeit als Maler und Staatsbeamter erinnert etwas an die Art, wie Velasquez als Hofmarschall und Künstler gewirkt hat.

Cean Bermudez zufolge schuf Legote 1647 für den Erzbischof Spinola in Sevilla einen Apostelzyklus, der heute leider verschollen ist. 1662 malte er einige Fahnen für die Marine. In seinem Testament bemerkt Legote, daß der König ihm noch über 5000 Realen für die Malereien für die Flotte schuldet. Gleichfalls aus dem Testament erfahren wir, daß der Künstler damals den Hochaltar der Pfarrkirche von Lebrija in Arbeit hatte, und der maestro dorador Nicolas de Andrade von Sevilla im Auftrag Legotes bereits die Vergoldung des eigentlichen Altargerüstes in Angriff genommen hatte.

Legote war, wie gesagt, ein vermögender Mann. Bei Jerez besaß er Weinberge und Weinlager (viñas y bodegas). Am 28. Dezember verkaufte er und seine Frau für 4333 Realen ein Haus in Cadiz, das sie selbst erbaut hatten. Aus einer Zahlung vom Jahre 1666 sehen wir, daß der Meister ein Haus in einer Straße zu Cadiz besaß, die man nach ihm Calle Pablo de Legote nannte. In den letzten Jahren seines Lebens ging es ihm jedoch in jeder Beziehung schlecht. Seit 1668 lag er krank und arm zu Bett. Er mußte ein Haus am 14. Oktober 1670 um 400 Dukaten an einen Juan Blanco verkaufen. Da anscheinend von irgendwelcher Seite an der geistigen Klarheit Legotes gezweifelt wurde, mußte ein besonderes Protokoll aufgesetzt werden, in dem die völlige geistige Frische des Meisters festgestellt wurde. Einer der Zeugen hierbei war der Maler Juan Gill aus Brüssel, der der Schüler und die rechte Hand Legotes genannt wird.

Der Künstler ist zwischen Ende 1670 und Anfang 1672 gestorben, denn in dem letztgenannten Jahre bezahlte Miguel de Legote, wohl ein Sohn

Pablos, einen Grundzins (censo de un solar), den Pablo noch 1668 entrichtet hatte.

Von dem verschollenen Jugendwerk, dem Hochaltar der Pfarrkirche zu Rota, war schon die Rede. Ein Sakramentshäuschen (Sagrario) aus Holz, das Legote für Sa. Maria zu Arcos de la Frontera geliefert hatte, wurde am 19. Dezember 1631 auf 3895 Realen geschätzt. Die Taxatoren waren von seiten der Kirche der Bildhauer Diego Lopez Bueno und von seiten des Künstlers der Bildhauer Miguel Cano. Dieser Miguel Cano ist wohl kein anderer als der Vater des berühmten Alonso Cano, der bekanntlich das Handwerk eines ensamblador ausübte, d. h. er zimmerte die Gerippe der Retablen. Wie wir noch weiter sehen werden, hatte er einige Jahre vorher einen derartigen Auftrag für die Pfarrkirche von Lebrija übernommen. Die hier mitgeteilte Nachricht ist die letzte, die wir von Miguel Cano kennen. Er muß bald darauf, wohl 1632, gestorben sein.

Für den im Rohen vollendeten Sagrario erhielt Legote von der Kirchenverwaltung am 15. September 1632 (?) 100 Fanegas [1]) Getreide, etwas später auf sein Ersuchen 100 Dukaten für Vergoldung und Bemalung, schließlich am 24. Oktober 1634 nochmals 122 Fanegas Getreide, aber — den Sagrario lieferte der Künstler der Kirche nicht aus! Im ganzen hatte die Kirchenverwaltung 600 Dukaten dem Künstler bezahlt, und um nun ihren Schaden auf jeden Fall zu decken, pfändete sie 1637 die Weinberge und Weinlager, die Legote in Jerez besaß. Am 29. Oktober dieses Jahres wurden in dieser Angelegenheit drei Zeugen in Sevilla vernommen. Legote wohnte damals bereits schon in Cadiz. Die Zeugen waren sämtlich Beamte des Erzbischöflichen Gerichtshofes; der eine procurador, der andere notario apostolico, beim dritten wird nichts Genaueres angegeben. Es hat fast den Anschein, als ob Legote selbst an der Audienzia arzobispal zu Sevilla vor seiner Übersiedelung nach Cadiz tätig gewesen war.

Aus der Sevillaner Zeit des Künstlers stammt sicher der überlebensgroße »hl. Hieronymus«, der letztes Jahr in der Sevillaner Kathedrale ans Tageslicht kam, bezeichnet

Paulolegote
pint

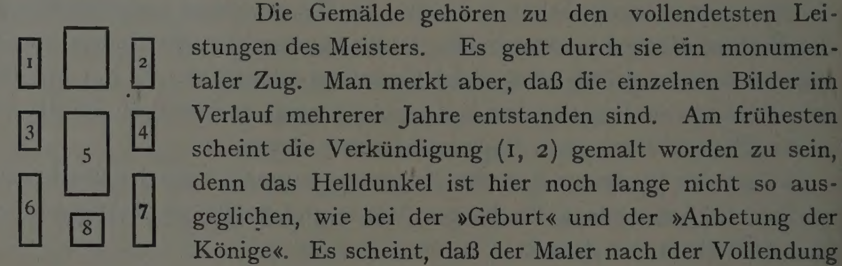
[1]) Die Fanega ist ein größeres Getreidemaß.

Es ist das einzige signierte Werk des Meisters, das wir bis jetzt kennen. Das Bild verrät in Auffassung und Behandlung deutlich den Einfluß Riberas.

In den Jahren, in denen er an dem Sagrario für Sa. Maria zu Arcos arbeitete, führte er auch die Gemälde für den Hochaltar der Pfarrkirche von Lebrija aus. 1628 war das eigentliche Altarwerk Miguel Cano in Auftrag gegeben worden. Dieser starb aber, wie wir schon erwähnten, über der Arbeit, die nun sein Sohn Alonso zu Ende führte. Erst 1636 kam diese Arbeit zum Abschluß. Von Cano rührt nicht nur der eigentliche Retablo her, der, gut proportioniert, im Hauptstockwerk von vier Säulen geziert, sich in zwei Etagen über einem starken Sockel erhebt, sondern auch die beiden Prophetenstatuen auf den beiden äußeren Säulen und der Kruzifixus im Mittelteil des Obergeschosses. Verschollen ist leider die einst viel bewunderte Madonna, die den auf unserer Skizze mit 8 bezeichneten Platz schmückte.

Die Bemalung und Vergoldung des Altarwerkes, sowie die Ausführung der Gemälde hatte Pablo Legote übernommen. Er erhielt im ganzen 27 992 Realen. Die erste Zahlung erfolgte am 19. Juni 1629 (5000 rs.), die letzte im Jahre 1638.

Nicht klar ist es, ob in der Schätzung des Retablo, die der berühmte Bildhauer Montañez und der Architekt und Ensamblador Jeronimo Velasquez am 3. März vornahmen, bereits ein Teil der Arbeiten Legotes eingeschlossen ist. Die beiden taxierten den Wert der Arbeit auf 3250 Dukaten.



Die Gemälde gehören zu den vollendetsten Leistungen des Meisters. Es geht durch sie ein monumentaler Zug. Man merkt aber, daß die einzelnen Bilder im Verlauf mehrerer Jahre entstanden sind. Am frühesten scheint die Verkündigung (1, 2) gemalt worden zu sein, denn das Helldunkel ist hier noch lange nicht so ausgeglichen, wie bei der »Geburt« und der »Anbetung der Könige«. Es scheint, daß der Maler nach der Vollendung der Verkündigung und der beiden Johannesbilder (3, 4) die Arbeit für längere Zeit unterbrochen hatte.

Die Jungfrau der »Verkündigung« (1) zeigt ganz andalusischen Typus. In ein rosa Gewand und dunkelgrünen Mantel gekleidet, hat sie ihren Körper nach links gewendet, während sie ihren Kopf nach der rechten Seite neigt. Gabriel (2) zeigt sehr derbe Formen. Er kniet, mit mächtigen Flügeln ausgerüstet, in dunkelgrünes Gewand und weißgrauem Mantel gekleidet.

Die beiden Johannes, sehr männliche Gestalten, sind sitzend dargestellt; Johannes d. T. (3) trägt roten, Johannes Ev. (4) blauen Mantel. Bei dem großen Mittelbild, der »Verklärung Christi« (5) wandte Legote

ein von seinem Freunde Alonso Cano oft und mit viel Erfolg erprobtes Rezept an: Für die Gestalt Christi kopierte er einfach die berühmte Figur der »Verklärung« Raffaels; aber auch in anderen Teilen des Gemäldes zeigt sich deutlich der Einfluß der raffaelischen Transfiguration. Einige der Apostel, vor allem die ganz im Vordergrund, sind als Halbfiguren wiedergegeben. Sehr gelungen ist die Gestalt des Jüngers, der aufblickend sich etwas die Augen mit der Hand beschattet.

Auf dem Bild mit der »Anbetung der Hirten« kann man vielleicht am besten den Legoteschen Marientyp studieren. Legote war einer der ersten Maler, der den ganzen sinnlichen Zauber der jungen Andalusierin mit ihrer eigenartigen Mischung von Lebenslust, Melancholie, Leidenschaft und Nachdenklichkeit verherrlicht hat. Das Köpfchen seiner Madonna zeigt ein feines Oval, hohe Stirn, hochgewölbte Augenbrauen, dunkle, sehr lange Wimpern, schmale lange Nase und kleinen Mund. Keine Madonna Murillos übertrifft diese Jungfrau Legotes an Holdseligkeit und Anmut. Bei der »Anbetung der Könige« macht Maria einen etwas strengeren, zurückhaltenden Eindruck, als ob sie vor den Königen sehr würdevoll erscheinen wollte.

Bei der Hirtenanbetung hat die Jungfrau, die Hände betend gefaltet, den Kopf dreiviertel nach links gewendet. Das Christkind liegt, sehr rosig, gleichsam als Lichtquelle, auf einem weißen Tuch in der Krippe. Das Köpfchen erscheint etwas zu groß. Über der Jungfrau sieht man einen Hirten und einen Eselskopf; zur Rechten der Madonna den anbetenden Joseph. Nur Kopf und Hände sind sichtbar. Links von Maria erblickt man die schlanke Gestalt eines Guitarrespielenden Engels und über diesem den in prachtvollem Helldunkel modellierten Kopf eines Hirten. Ganz am Rand wird noch der Profilkopf eines Alten sichtbar. Es scheint, als ob der Rahmen hier einen beträchtlichen Teil des Gemäldes verdecke. Vorn sitzt ein Junge am Boden mit einer großen Trommel. Mit geöffnetem Mund blickt er zum Bild heraus. Diese Gestalt ist, seitdem sie Ruelas eingeführt hatte, in Andalusien sehr rasch beliebt geworden, die Künstler haben sich ihrer sofort bemächtigt.

Dieser Bursche besitzt einen Gefährten in dem Jungen, der dreiviertel vom Rücken gesehen, den Kopf dem Beschauer zuwendet und einen Korb mit Trauben trägt. Seine Kleidung besteht aus einem zerschlissenen, dunklen Rock und roten Hosen. Über dem Tambour sieht man ein Englein, das Blumen über die Krippe ausstreut. Die Luft erfüllen zahlreiche geflügelte Cherubinköpfe und Engel, die Schriftbänder halten.

Die Komposition leidet etwas an Überfüllung, macht aber doch keinen unangenehmen Eindruck. Das Ganze ist in ein vollendet behandeltes Helldunkel getaucht, das nur bei dem musizierenden Engel etwas scharf wirkt.

Von größtem Interesse für uns aber ist die »Anbetung der Könige«, denn hier zeigt sich am meisten der Einfluß des Ruelas. Man kann deutlich erkennen, wie die Darstellung des gleichen Gegenstandes auf dem 1625 entstandenen Retablo Mayor des alten Convento de la Merced zu Sanlúcar von Ruelas dem Meister als Vorbild gedient hat. Noch größere Verwandtschaft aber mit der Darstellung des Ruelas als das Gemälde in Lebrija zeigt ein anderes in der Kathedrale von Cadiz, von dem Cean Bermudez behauptete, es sei ein signiertes Werk des Agustin del Castillo. Schon als ich vor mehreren Jahren das Bild zum ersten Male sah, fiel mir die große Ähnlichkeit mit Werken Canos auf, nach wiederholter Prüfung unterliegt es mir aber keinem Zweifel, daß dieses Dreikönigsbild von niemand anderem als Pablo Legote herrührt [2]).

Die Madonna sitzt, die Augen niedergeschlagen, frontal, den Kopf dreiviertel nach links gewandt. Sie weist den gleichen Typus auf wie die der »Anbetung« von Lebrija. Das Christkind in weißem Hemdchen, das Köpfchen leise auf die Seite geneigt, lichtumflossen, ist von großer Anmut. Seine Linke hat es ausgestreckt, das andere Händchen hat der alte König ergriffen, um es zu küssen. Dieser, im Profil gesehen, in einen weiten weißen Mantel mit grünem Muster gehüllt, hält in seiner Rechten einen Goldpokal. Sein Kopf ist in ein starkes Helldunkel getaucht. Nur ein Teil der Stirn und der Wange wird vom Licht getroffen. Am Boden, zu seiner Rechten, liegt sein Szepter und sein weißer Turban. Auf der linken Seite blickt ein in Gelb gekleideter Junge nach dem Beschauer. Er lacht mit geöffnetem Mund, so daß die Zähne sichtbar werden. Er erinnert sehr stark an den jugendlichen Begleiter des Henkers auf der berühmten »Bartholomäusmarter« von Ribera, die ja unzählige Male in Spanien und Italien kopiert worden ist.

Über dem alten König erblickt man den Mohren, der ziemlich im Schatten steht. Er trägt ein weißes Gewand und roten Turban. Zu seiner Linken sieht man den dritten König, im Profil nach rechts gewendet. Er ist bartlos, in Dunkelgrün gekleidet und trägt in beiden Händen ein Goldgefäß. Die Helldunkelwirkung ist bei dieser Gestalt noch unausgeglichen. Die Schattengrenzen sind sehr stark markiert. Der hl. Joseph, der über dem Kopf der Madonna sichtbar wird, ist eine wenig edle Erscheinung. Ziemlich bejahrt, in Graublau und Hellbraun gekleidet, stützt er sich auf einen Stock. Auch bei ihm ist das Helldunkel noch wenig ausgeglichen und von einer etwas grellen Wirkung.

Im Hintergrund sieht man das Gefolge der Könige. Besonders fällt ein junger braunlockiger Mann mit einem Schnurrbart auf, der vor sich hinschaut. Er trägt einen großen Federhut und roten Mantel.

---

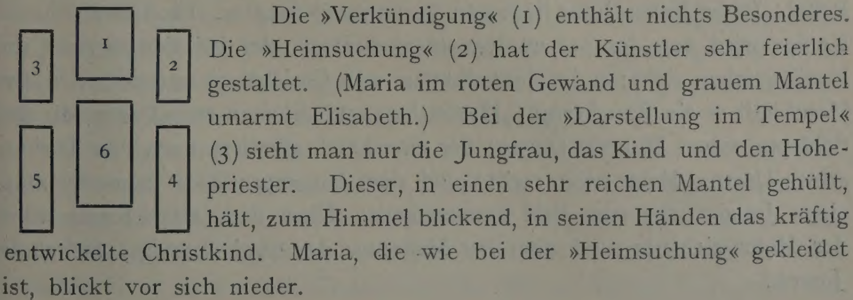
[2]) Vgl. Enrique Romero de Torres, Un cuadro de Pablo Legot en la Catedral de Cadiz (Diario de Cadiz, 15 Diciembre 1909).

Als eine Eigentümlichkeit Legotes bemerkt man auf dem Bild zu Cadiz wie auf denen von Lebrija die außerordentlich großen Ohren der Figuren.

Im Gegensatz zu der Anbetung in Cadiz, wo die Abhängigkeit von Ruelas noch ziemlich stark verspürbar und das Helldunkel noch keineswegs ausgeglichen ist, weist die Darstellung in Lebrija wesentliche Fortschritte auf. Hier ist nicht nur alles freier und abgerundeter, sondern vor allem viel monumentaler. Der alte König ist ein Hüne, dessen Formen sich in dem weiten gelben Gewand und dem pompösen weiß-hellrosa Mantel verlieren. Das Christkind, dessen Köpfchen eine kleine Glorie umgibt, berührt mit einem Händchen die mächtige Stirn des alten Königs, der in seiner Hand das andere Händchen des Kindes hält, um es zu küssen. Am Boden liegt sein weiß und blaugestreifter Turban und sein goldenes Szepter. Rechts, hinter dem alten König, steht ein Bursch, nach dem Beschauer blickend, und der zweite König in sehr reicher Kleidung, ein Goldgefäß in der Hand. Sein Kopf ist in sehr weichem Helldunkel gehalten. Über dem ersten König erblickt man den Mohren in rotem Gewand und über Maria den hl. Joseph, dunkelhaarig, ohne den üblichen Vollbart, einen Stock in der Hand. Das zahlreiche Gefolge der Könige im Hintergrund ist nicht gut erkennbar. Die Faltengebung ist durchweg von großer Geschicklichkeit und ohne die geringste Härte.

Ein volles Menschenalter nach dem Altarwerk von Lebrija führte Legote, wie wir schon kurz bemerkten, um 1665 die Gemälde des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Espera aus, einem kleinen Dörfchen, ca. 15 km von Arcos des la Frontera entfernt. Es ist die reifste Leistung des Künstlers. Die Helldunkelwirkung ist sehr ausgeglichen und die Auffassung von hohem Adel.

Leider befindet sich aber dieses Meisterwerk in einem höchst beklagenswerten Zustand. Nicht nur daß die Gemälde eine dicke Staub- und Schmutzschicht bedeckt, man sieht auch mehr als einen großen Riß. Durch diesen Umstand ist es leider nicht möglich, diese Arbeit Legotes in ihrem vollen Umfang zu würdigen.



Die »Verkündigung« (1) enthält nichts Besonderes. Die »Heimsuchung« (2) hat der Künstler sehr feierlich gestaltet. (Maria im roten Gewand und grauem Mantel umarmt Elisabeth.) Bei der »Darstellung im Tempel« (3) sieht man nur die Jungfrau, das Kind und den Hohepriester. Dieser, in einen sehr reichen Mantel gehüllt, hält, zum Himmel blickend, in seinen Händen das kräftig entwickelte Christkind. Maria, die wie bei der »Heimsuchung« gekleidet ist, blickt vor sich nieder.

Die Anbetung der Hirten (4) ist in sehr reichem Helldunkel gehalten. Vor allem bewundert man wieder die Gestalt der heiligen Jungfrau. Links sieht man einen älteren bartlosen Hirten im Profil, das Kind anbetend. Zu seinen Füßen liegt ein Schaf. Über diesem Alten steht ein sich vorbeugender Junge, der wiederum an den, bei Gelegenheit des Dreikönigsbildes in Cadiz erwähnten Burschen aus Riberas »Bartholomäusmarter« erinnert. Ihm zur Seite steht ein Schäfer (oder der hl. Joseph?) bärtig, ein Mann im Alter von einigen dreißig Jahren. Ein dritter kniet zwischen ihm und der Jungfrau. Rechts von ihm kommt noch einer herbei mit einem Lämmlein auf der Schulter.

Im Vordergrund sitzt ein junger Kerl am Boden, in grauem Gewand, eine rote Mütze auf dem Kopf; er spielt auf einer Flöte, die er mit der Linken hält, während er mit der Rechten eine Trommel rührt. Rechts von ihm kauert ein Mädchen, das lächelnd nach dem Beschauer blickt und ein Tamburin schlägt. Zwischen diesen beiden Figuren sieht man einen Hund. Rechts am Rand schließlich steht ein Junge, der auf einem Dudelsack bläst. Links im Hintergrund ist die Verkündigung an die Hirten dargestellt.

Die Luft bevölkern zahlreiche Engel. In der Mitte fliegt ein in Blau gekleideter nach unten, ein großes Band mit der Aufschrift Gloria in excelsis in den Händen. Besonders fällt diese Gestalt durch die treffliche Verkürzung und die vollendete Behandlung des Helldunkels auf. Die andern Englein sind nackt und streuen Blumen auf die Erde. Durch das Dach der Scheune, in der sich die Szene abspielt, fallen Rosen auf das Christkind.

Die Komposition der »Anbetung des Könige« (5) ist die gleiche wie die in Lebrija. Maria hält das kräftig entwickelte Kind vor sich, so daß es nicht eigentlich auf dem Schoß sitzt. Mit ihrer Linken hat die Madonna das linke Ärmchen des Knäbleins ergriffen, das mit seinem linken Händchen den Scheitel des alten Königs berührt. Die Mutter scheint so das Christkind bei der Segenspendung zu unterstützen. Der alte König ist eine edlere Erscheinung als der auf der Darstellung zu Lebrija. Mit der einen Hand hat er ein Füßchen des Kindes erfaßt und hält in der anderen einen goldenen Pokal. In der linken Ecke liegt sein Turban und Szepter. Die Gestalt dieses Königs wird von der des zweiten überschnitten, der im Vordergrund im Profil gesehen steht; er ist dunkelbärtig, sein Gesicht etwas gerötet; in der Hand hält er ein Räucherfaß. Hinter ihm erblickt man zwei Pagen, die die Schleppe seines Mantels tragen; der eine hält außerdem noch den Turban seines Herrn. Mehr nach rechts und dem Hintergrund zu bemerkt man einen Jungen, der zum Bild herausschaut. Über dem alten König wird der Mohr sichtbar und über der Madonna der dunkelbärtige, lächelnde Joseph.

Im Gefolge der Könige fallen — rechts im Mittelgrund — zwei gewappnete Ritter auf, Männer in der Vollkraft ihrer Jahre: ohne Zweifel die Patrone der Kirche und Stifter des Retablo. Der eine mit braunem Vollbart blickt zur Hauptgruppe nieder; der andere mit Schnurrbart und »Fliege« schaut zum Gemälde heraus. Zwischen diesen beiden erblickt man einen dritten caballero in schwarzer Kleidung, wohl gleichfalls ein Mitglied der Stifterfamilie. Auch er sieht, den Kopf dreiviertel nach rechts gewandt, zum Bild heraus. Seine Züge sind sehr durchgeistigt.

Am Himmel steht, wie bei der Darstellung zu Lebrija, ein großer Stern, der seine Strahlen niedersendet.

Bei der »Verklärung Christi« (6) endlich zeigt die Gestalt Christi größere Originalität als die in Lebrija; ganz ist die Erinnerung an Raffael aber auch hier nicht ausgelöscht. Rechts blickt ein alter Apostel, die Augen mit den Händen beschattend, in die Höhe. Links sieht man die hl. Jungfrau. Zu beiden Seiten Christi werden im Gewölk musizierende Engel sichtbar. Sie erinnern lebhaft an die berühmten himmlischen Gestalten des Ruelas, die ja, wie man weiß, auch auf Murillo so großen Eindruck gemacht haben. Besonders der eine, der ein Violincello spielt und einen Fuß vorgesetzt hat, gemahnt an die entsprechende Gestalt auf dem großen Bild des Sevillaner Universitätsaltares von Ruelas. Sehr schön ist auch der, welcher eine Guitarre spielt. Vom Rücken gesehen, den Körper dreiviertel nach links gewandt, blickt er, den Kopf de face, nach dem Beschauer.

Von den anderen dokumentarisch beglaubigten Werken Legotes ist uns nichts erhalten. Am 11. März 1637 trat er, kurz vor seiner Übersiedelung nach Cadiz an seinen Freund Alonso Cano die Malerei eines Retablo für die Pfarrkirche von Campana ab, zu deren Ausführung er sich schon sieben Jahre vorher verpflichtet hatte. Den Apostelzyklus, den Legote 1647 für den Kardinal Spinola gemalt hatte, sah Bermudez noch im Hauptsaal des erzbischöflichen Palais zu Sevilla. Den lebensgroßen Figuren rühmt er Gediegenheit der Zeichnung und gutes Kolorit nach. Ein anderer Apostelzyklus (Halbfigurenbilder) befand sich einst, wie gleichfalls Bermudez berichtet, in der Misericordia zu Sevilla.

Neben den hier besprochenen gesicherten Arbeiten Legotes möchte ich noch eine Reihe von Gemälden nennen, die eine derartige Verwandtschaft in Stil und Auffassung mit den Werken Legotes zeigen, daß man sie mit völliger Gewißheit dem Meister zuweisen darf.

Wohl noch unter den Augen des Lehrers Ruelas selbst sind die Darstellungen der beiden Johannes am Hochaltar der Universitätskirche zu Sevilla entstanden, die gewöhnlich Alonso Cano zugeschrieben werden. Mit diesem haben sie aber nicht das mindeste zu tun, nie weisen vor allem Canos Gemälde einen so warmen Gesamtton und eine so dunkle Karnation auf,

nie sind die Werke seiner Jugendzeit, denn nur damals könnte Cano die Bilder gemalt haben, so weich modelliert. Ein weiteres Gemälde Legotes, eine »Begegnung Joachims und Annas«, ziert das Museum der schönen Künste zu Budapest. Das Bild (Nr. 301) ging lange Zeit auf den Namen Ribalta, dann auf den des Pacheco, mit dem es aber erst recht nichts zu tun hat. Ähnlich wie bei der »Anbetung der Könige« in Cadiz fühlte ich mich zuerst auch hier an Cano erinnert und habe die »Begegnung« in einer Besprechung der spanischen Gemälde des Budapester Museums als Cano mit einem Fragezeichen angeführt [3]. Nach einem Vergleich mit den gesicherten Arbeiten Legotes scheint es mir aber unzweifelhaft zu sein, daß wir hier ein Werk dieses Meisters vor uns haben. Der Einfluß Riberas ist hier sehr deutlich; der lächelnde vorgebeugte Knabe erinnert wiederum an den Jungen der Bartholomäusmarter, die Verkündigung an Joachim im Hintergrund ist sowohl was Komposition wie malerische Behandlung anlangt gleichfalls Ribera entlehnt. Die reizvolle Mädchenfigur links besitzt große Ähnlichkeit mit einer Gestalt auf der Anbetung der Könige in Cadiz. Die Hauptfiguren erinnern in ihrer Bewegung natürlich stark an die berühmte »Heimsuchung« Albertinellis, die Legote wohl im Stich gekannt hat. Das ganze ist in einem kräftigen Helldunkel gehalten.

Eine außerordentliche Verwandtschaft mit diesem Bild nun zeigt ein wohlbekanntes Werk, das früher Velasquez zugeschrieben wurde und jetzt auf den Namen eines anderen berühmten Spaniers, nämlich auf den des Zurbaran geht: die »Hirtenanbetung« Nr. 232 der National Gallery in London [4].

Das Bild befand sich früher im Besitz des Conde del Aguila in Sevilla, wurde dann von Lord Taylor erworben, gelangte in die Sammlung Louis-Philippe und schließlich in die National Gallery. Schon Richard Ford erkannte den engen Anschluß an Ribera und hielt das Gemälde deshalb für eine Kopie nach einem verschollenen Original dieses Meisters. Aber mit Ribera direkt hat es nichts zu tun, schon die Technik ist, wie bereits Justi bemerkt, ganz verschieden. Justi rühmt des weiteren die Klarheit, Lebendigkeit und Einheit der Komposition. »Aber«, so fährt er fort, »ob das Bild von Zurbaran ist, an dessen Gemälde im Palast von Santelmo es erinnert, ist nicht sicher. Man vermißt bestimmte Merkmale, auch ist es allzufrei von seiner Befangenheit in Bewegung und Komposition«. [5] Die Ähnlichkeit mit der Hirtenanbetung von Zurbaran, die sich jetzt im Museum von Grenoble befindet, ist nur sehr gering, wenn man dagegen das Londoner Bild mit der Budapester »Begegnung« vergleicht, wird einem die Ähnlich-

[3] Monatshefte f. Kunstwissenschaft I, 518; dort auch Abbildung.

[4] Abgebildet S. 133 in »Velasquez«, Bd. VI der »Klassiker der Kunst«.

[5] Justi, Velasquez I, 114.

keit in die Augen springen. Was Einzelheiten anlangt, so vergleiche man nur einmal die hl. Anna mit der Alten. In der Behandlung des Helldunkels hier und dort wird man wohl kaum einen Unterschied finden. Da die Hirtenanbetung in einer Dämmerstimmung gehalten ist, weist das Bild natürlich vor allem im Grund noch tiefere Töne auf. Die Komposition der Verkündigung an die Hirten im Hintergrund ist der auf Riberas gleicher berühmter Darstellung im Louvre von 1651 sehr verwandt.

Gli editori di stampe a Roma nei Sec. XVI e XVII.

Appunti di

Leandro Ozzola.

(Mit 1 Textabbildung.)

L'illustre bibliotecario della Vaticana, p. Ehrle, nell' introduzione alla sua opera, »Roma prima di Sisto V« [1]), ha tracciato le linee fondamentali d'una storia, finora inesistente, dell'industria e del commercio delle stampe a Roma. Il suo studio, fondato sopra una grande abbondanza di documenti inediti, e condotto con profonda conoscenza della materia, pur non essendo completo nei particolari, è così sicuro nelle conclusioni essenziali, che le ulteriori ricerche non potranno alterarne la fisonomia. Perciò, noi qui non ci accingiamo a fare altro, che a raggranellare attorno allo schema del p. Ehrle quelle poche notizie, che abbiamo potuto raccogliere nei nostri studi sul materiale delle stampe.

Il P. Ehrle comincia la sua storia degli editori a Roma con Antonio Salamanca, ch'egli ritiene il primo commerciante del genere d'una qualche importanza. Io credo però, che l'esempio di una organizzazione industriale per produrre e smerciare delle stampe sia anteriore, e si debba ricercare nell' opera di Raffaello Sanzio.

In un tempo, in cui ogni autore vendeva da sè le proprie incisioni, e lo smercio di esse era strettamente legato alla fama di chi le aveva eseguite, o di chi aveva fornito l'originale, sarebbe stato molto difficile, per non dire impossibile, creare una casa di vendita senza l'appoggio d'un grande nome nel campo dell' arte. Perciò noi riteniamo come fondatore di questa industria lo stesso Urbinate. Infatti l'accordo di Raffaello con Mario Antonio Raimondi, e allievi di lui, per la riproduzione dei suoi disegni, non si può concepire altrimenti che come l'organizzazione d'una ditta industriale. Ecco, come il Vasari si esprime a questo proposito nella Vita del Raimondi: »Aveva Raffaello tenuto molti anni a macinar colori un garzone, chiamato il Baviera, e, perchè sapea pur qualche cosa, ordinò che Marcantonio intagliasse ed il Baviera attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole ed in grosso ed a minuto a chiunque ne volesse.

[1]) Roma-Danesi 1908.

E così, messo mano all' opera, stamparono un' infinità di cose, che gli furono di grandissimo guadagno; e tutte le carte furono da Marcantonio segnate con questi segni: per lo nome di Raffaello Sanzio da Urbino R. S., e per quello di Marcantonio M. F.« [2]). In queste poche righe è limpidamente espresso lo scopo industriale e l'impianto materiale dell' azienda: Raffaello forniva il materiale artistico, un operaio stampatore, e il nome principale della ditta; molto probabilmente anche gran parte del capitale.

Sorta sotto così buoni auspicî, l'azienda poco dopo si allargò per l'assunzione di altri incisori come aiuti di Marcantonio. Ciò sappiamo dallo stesso Vasari: »Venuta in pregio e riputazione la cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui (Marcantonio) per imparare. Ma tra gli altri fecero gran profitto Marco da Ravenna, che segnò le stampe col segno di Raffaello, R. S. e Agostino Viniziano, che segnò le sue opere in questa maniera, A. V.« [3]). Che il direttore e sostenitore di questa azienda fosse proprio Raffaello si può trovare confermato anche dall' accenno del Vasari alla scissione dei soci, dopo la morte dell' Urbinate. »E tutte queste cose, egli dice, furono stampate vivente Raffaello, dopo la morte del quale essendosi Marco e Agostino divisi, ecc.[4]). Marco da Ravenna parimente, oltre le cose che si sono dette, le quali lavorò in compagnia d'Agostino, fece molte cose da per sè, che si conoscono al già detto segno [5]).

È da notare poi che parte delle incisioni che portano il monogramma S. R. riproducono non solo l'opera di Raffaello, ma anche monumenti o ricostruzioni dell' antichità classica [6]). Tali riproduzioni dall' antico sono per noi un argomento in più per confermare che la società di Raffaello non aveva il semplice scopo artistico di divulgare l'opera sua, ma intendeva anche sfruttare il desiderio delle cognizioni archeologiche, che in quel tempo andava prendendo uno sviluppo meraviglioso fra le persone colte di tutta Europa. Quelle stampe assumevano un valore eccezionale, sia per il materiale che rappresentavano, sia per la garanzia offerta dalla firma di Raffaello.

---

[2]) Ed. Milanesi V. 411.

[3]) Ivi pag. 414. Noi non possiamo sapere per quale ragione Agostino Veneziano entrando nell' azienda, conservasse le sue iniziali nella segnatura delle stampe, mentre Marco Ravennate restava un anonimo sotto la segnatura della ditta. Può darsi che questi non firmasse con le sue iniziali, perchè potevano confondersi con quelle di Marcantonio Raimondi. E'risaputo che il monogramma S. R. non è la firma esclusiva di Marco Ravennate; ma nessuno, io credo, l'ha ritenuto finora la sigla commerciale della ditta Raffaello. Si distruggono cosi tutte le difficoltà delle altre interpretazioni.

[4]) Ivi p. 416.

[5]) Ivi p. 420.

[6]) Citiamo qualche esempio: Il Trono di Nettuno ed. R. S. V. Gab. N. d. st. Roma (Sc. 15; 30 556); Le Grazie (ivi; Sc. 14; 30 559); il Cavaspina del Campidoglio (ivi; Sc. 15; 30 529); L'Interno del Colosseo con la lotta di Darete ed Entello (ivi; Sc. 15; 30 544) e le riproduzioni molto note del Marco Aurelio e del Lacoonte.

Perciò è facile supporre che i rami di quelle incisioni, dopo la morte dell' Urbinate, fossero molto ricercati dagli editori; esse avevano oramai conquistato il credito del pubblico e costituivano un commercio sicuro, un guadagno senza rischi e quasi senza spese.

A chi siano passati quei rami, dopo lo scioglimento della società, è difficile dire con sicurezza; probabilmente gran parte sarà rimasta a Marcantonio, e il resto rispettivamente agli altri incisori di minore importanza. Questo stato di cose può essere durato fino al 1527, l'anno del sacco di Roma, disastroso anche per i nostri tre artisti 7); dopo del quale anno i rami della ditta Raffaello passarono in mani diverse 8). Chi raccolse la maggior parte di quelle sparse membra fu indubbiamente Antonio Salamanca, milanese. Egli non era propriamente un incisore, ma qualche pratica del mestiere l'aveva 9). Teneva bottega di libraio a Campo dei Fiori 10). Il p. Ehrle fa cominciare la sua attività editoriale col 1538 (11); ma a me è venuto fatto di trovare una sua stampa con la data di otto anni prima. Rappresenta Maria Maddalena di Giacomo Francia e porta la segnatura: »I. F. 1530 Ant. Sal. exc.12)«. Numerosi furono i rami della ditta Raffaello, che passarono nella sua bottega e furono da lui ristampati e rimessi in commercio. Ne citiamo qui in nota alcuni che si trovano nel Gabinetto nazionale delle Stampe di Roma 13). La sua maggiore attività però data dal 1538 al 1553 con riproduzioni d'antichità romane. In quest' ultimo anno si univa in

---

7) Il Ravennate vi perdette la vita, e il Raimondi tutta la sua fortuna, sicchè si ridusse, secondo il Vasari, »poco meno che mendico, perchè oltre al perdere ogni cosa, se volle uscire dalle mani degli Spagnuoli, gli bisognò sborsare una buona taglia; il che fatto si partì di Roma, nè vi tornò mai poi; laddove poche cose si veggiono fatte da lui da quel tempo in qua« (ivi) — Di Agostino lo storiografo aretino afferma: »Venne dopo le cose dette (il sacco) a Fiorenza« (ivi).

8) Una stampa, per es: rappresentante Venere ed Amore in mare, con la sigla R. S. porta anche la segnatura: Gio. Mario Paluzzi formis, Roma. V. Gab. naz. d. St. Roma (Sc. 14; 30 532).

9) V. Zani, il quale cita una sua Pietà da Michelangelo con la dicitura: »Antonius Salamanca quod potuit imitatus Exculpsit (Zani p. 1547—56 not. 3). Il Nagler (Künstler-Lexikon: Salamanca) la cita con la data 1547. Degli editori di Stampe a Roma, dal Salamanca in poi, è fatto un breve cenno anche nel Lexicon typographicum Italiae di G. Fumagalli (Firenze 1905) a pag 350 e segg. Dei singoli editori dà qualche notizia anche il Nagler nel suo Künstler-Lexikon sotto i rispettivi nomi.

10) V. p. Ehrle, op. cit. App. p. 35, I. 5.

11) V. op. cit. p. 13 e n, 3.

12) G. n. d. st. Roma; inv. 5171.

13) La stessa Venere ed Amore dell' editore Paluzzi »S. R. Ant. Sal. exc.« (14; 30 533); Satiro che rapisce una Ninfa »Ant. Sal. exc. (14; 30 541); Galatea e ciclope »Ant. Sal. exc.« (15; 30 545); Sileno fauno e satiri »Ant. Sal. exc.« (15; 5051); I fatti dell' Eneide, Quos Ego (Ant. Sal. Exc.); Scipio, Aphrica »Ant. Sal. exc.« (inv. 4953).

società con Antonio Lafrery; e nel 1562 veniva a morire prima ancora, che scadesse il termine della società [14]).



Beautrizet. Ritratto di Antonio Salamanca.

La sua importanza come editore di cose archeologiche, fu riconosciuta dagli stessi contemporanei. Il Beautrizet ne incise il ritratto e sotto

[14]) V. Ehrle op. cit. p. 13. Egli cita anche la sua produzione datata (ivi n. 3). L'unica cosa di qualche importanza che noi possiamo aggiungere a quel catalogo è senza data; il Ritratto di Carlo V Di Niccolò della Casa. Porta la segnatura: N. D. LA CASA Lotaringius F. Ant. Salamanca excudebat. G. n. d. st. Roma (inv. 69 864). Il Nagler, nel Künstler-Lexicon, sotto la voce Salamanca, cita parecchie sue stampe datate dal 1540 al 1561.

vi scrisse l'epigrafe: »Antonius Salamanca orbis e Urbis antiquitatum imitator.« Noi qui lo riproduciamo per la prima volta[15]).

Il socio del Salamanca nella convenzione stipulata l'anno 1553, era Antonio Lafrery, del quale il p. Ehrle cita delle edizioni datate dal 1544 al 1577[16]), e segue con documenti le vicende commerciali. Nel 1563 il figlio ed erede del Salamanca, Francesco, volle sciogliersi dal Lafrery e riprendere la sua parte del materiale incisorio. Di esso non è piu possibile rintracciare con sicurezza la storia. Il Lafrery invece, alla sua morte (1577), lasciò i suoi rami in eredità al pronipote Claudio Duchet (1577—1585) e al nipote di questi, Stefano Duchet (1577—1583). A Claudio Duchet poi successe il cognato, Giacomo Gherardi, come amministratore del figlio di Claudio, coll' obbligo di conservare la segnatura: »haeredes Claudii Duchet«.

La via seguita dalla maggior parte dei rami della ditta Lafréry-Duchet, per arrivare dal Gherardi, morto nel 1593, alle due famose case dei De Rossi, secondo il p. Ehrle, dovette passare prima dalla bottega di Giovanni Orlandi, al Pasquino, e poi da quella di Enrico Van Schoel, che sarebbe l'immediato predecessore dei De Rossi[17]). Alla documentazione del passaggio dei rami Duchet al Van Schoel, possiamo aggiungere una stampa rappresentante la statua di Marforio, eseguita dal Beautrizet[18]). Porta due segnature: »Romae Claudij duchetis formis 1581«, e »Henricus Van Schoel formis.« La ragione per cui l'Orlandi sarebbe l'intermediario fra il Duchet e i deRossi sarebbe data, secondo il p. Ehrle, da molte rasure del suo nome in stampe, che portano quello del Van Schoel[19]) Questo fatto parziale non ci può indurre però ad affermare una successione costante. Il p. Ehrle cita delle stampe dell'Orlandi, datate dal 1598 al 1609. Io ne ho trovata un' alra, che estende l'attività dell'Orlandi fino al 1628, e lo mostra perciò contemporaneo dei De Rossi. Sicchè il suo materiale incisorio, per passare a questa famiglia, cronologicamente non aveva alcuna necessità dell' intermediario Van Schoel, a cui avrà ceduto dei rami solo per ragioni finanziarie[20]).

L'ultima, non segnalata dal p. Ehrle, rappresenta la Visita della Vergine a Sant' Elisabetta, da Andrea del Sarto, e porta la data 1561.

[15]) Era già stato citato dal P. Ehrle (o. c. p. 13 n. 2) sulla scorta del Bartsch P. G. XV. 243. Vedi G. n. d. st. Roma (inv. 69 867).

[16]) Io non posso aggiungere al suo catalogo che una stampa del Gabinetto nazionale di Roma, datata entro quei limiti: La Statua di Pasquino (Beautrizet): »Io son come paio un Babbuino ecc.« Ant. Lafreri. Formis. Romae. 1550 (Inv. 71 154).

[17]) V. op. cit. p. 20 e not.

[18]) Reca anche un sonetto che comincia: »Quest' è di Roma un nobil cittadino« ecc. V. Gab. n. d. st., Roma (inv. 71 151).

[19]) V. Ehrle op. cit. p. 20.

[20]) L'incisione citata è una stampa del Ribera, rappresentante Sileno: Ecco le indicazioni: Jos. Ribera f. Part. 1628. Giovanni Orlandi Romano D. D. (G. n. del. st. Roma

Parallelamente a questi successori all' ingrosso, a Roma erano anche parecchi altri stampatori nel cinquecento, alle cui mani arrivavano i rami delle ditte soprannominate. Il p. Ehrle cita Lorenzo della Vaccheria, Paolo Graziani, Pietro de Nobili, Nicolò Van Aelst e parecchi altri. Di Lorenzo della Vaccheria noi possiamo rammentare anche un parente, forse figlio, e una sua pubblicazione datata coll' anno 1600[21]). Girolamo Francini, che aveva bottega all' insegna della Fonte, nel 1587, pubblicava una Pianta di Roma eseguita da Ambrogio Brambilla[22]), e nel 1589 una Guida di Roma in spagnuolo[23]). La prima apparizione di Giacomo Lauro nel campo della nostra industria, è posta dal p. Ehrle verso il 1612, con una edizione dell' Antiquitatis Urbis Splendor[24]). Invece nel 1590 egli firmava già la ristampa di un rame della ditta Raffeallo[25]). Giovanni Guerra Modenese non è affatto citato dal nostro storico. Nel 1568 egli pubblicava una grande stampa di Natal Bonifacio da Sebenico, rappresentante l'innalzamento dell' obelisco Vaticano sulla piazza di S. Pietro[26]). Di Cesare Capronico si ha notizia da una sua stampa del 1598, passata poi in proprietà di Giambattista d Rossi[27]).

Nel secondo decennio del seicento si hanno già le prime menzioni di quella famiglia milanese dei de Rossi, che sarà per un secolo il »mare

---

(S. 23; 4472). Il rame passò direttamente in proprietà di Giangiacomo de Rossi, come si rileva da un' altra edizione col suo nome e la data 1649. Dell'Orlandi, senza data, è una serie di soldati incisi da Teodoro Filippo Liagno; portano la segnatura: Teodor. Filippo de Liagno Nap. inv. et fec.; Gio. Orlandi for. (ivi; B. 3; 4454 e. s.). Le stesse stampe passarono a Giuseppe de Rossi, che, in una seconda edizione, vi poneva la segnatura: »Giuseppe de Rossi 1635« (ivi; inv. 4448). In data del 1612 a Roma esisteva un altro editore di nome simile, P. P. Orlando. Citiamo di lui: »Orlandus Joa. Almae Urbis Romae ecc. antiqua et nova Notabilia nuper edita a P. P. Orlando. Romae 1612 V. Cat. della Libreria antiquaria Lang. Roma (X. 130).

[21]) Rossi Bartolomeo. Ornamenti di Fabbriche ecc. di Roma ad istanza di Andrea della Vaccheria, all' insegna della Palma 1600. Essa è citata anche dal P. Ehrle (op. cit. d. 10 not. 9), ma senza il nome di Andrea.

[22]) Nova Urbis Romae descriptio Anni 1587 per Ambrosium Brambilla ecc. Romae apud Hier. Francini ad signum fontis. V. Cat. Lib. Lang (X. 229).

[23]) Las Cosas meravillosas de la S. Ciudad de Roma. En Roma por Hieronimo Francino librero, ala ensegna de la Fuente. 1589. V. Cat. Lib. Lang. (X. 187).

[24]) V. op. cit. p. 26 n. I. Il p. Ehrle dà anche un ricco catalogo delle edizioni successive.

[25]) Porta la segnatura S. R. e insieme: Jacobus Laurus instauravit et excussit. 1590 V. Gab. n. d. st. Roma (S. 14; 66 761).

[26]) Disegno nel quale si rappresenta l'ordine tenuto in alzar la Guglia il dì ultimo di Aprile 1586. Domenico Fontana ecc. Natal Bonifacio de Sebenico fece. Jo. Guerra Mut. delin. et imprimi curavit. Roma Agosto 1586 V. Cat. Lib. Lang. (X. 1290).

[27]) L'incisione è di Raffaele Guidi dal Barocci, e rappresenta il Seppelimento di Cristo. Porta l'indicazione: Cesar Capronico excuti Rome anno Di 1598, e la segnatura de Rossi. V. Nagler K. L. (De Rossi Gio. Batta).

magnum«, nel cui seno andrà a confluire la massima parte dei rami preesistenti. Le loro botteghe alla Pace e in Piazza Navona assorbirono anche quasi tutto il commercio delle stampe, che si faceva a Roma.

La piu antica notizia del fondatore della ditta alla Pace, Giuseppe de Rossi (che aveva bottega sul cantone, all' insegna di Parigi) risale, secondo il p. Ehrle, al 1613, data che si legge sopra una stampa rappresentante Zetus ed Amphiom[28]). Un' altra data, che si riferisce all' editore, è citata dallo stesso storico: nel 1635 Giuseppe de Rossi fa testimonianza per Giacomo Lauro, e afferma che lo conosce da piu di trenta anni[29]). Da ciò si deduce, che a quell' età era già attempato e da lungo tempo dimorava a Roma. A queste due date noi possiamo aggiungerne qualcun' altra ricavata dalle sue stampe; vanno dal 1615 al 1638[30]).

Il p. Ehrle, nello specchietto della genealogia dei de Rossi alla Pace, pone per induzione come termine ultimo dell' attività di Giuseppe l'anno 1639. Io credo che la data debba essere riportata indietro almeno d'un anno, perchè nel 1638 appaiono già le prime stampe del successore Giangiacomo, il più illustre rappresentante della famiglia[31]). La stessa data anticipa di due anni anche l'attività di Giangiacomo, fatta cominciare col 1640. Nello stesso anno 1638 Gian Giacomo pubblicava un libro di »Icones et segmenta nobilium Signorum et Statuarum quae Romae extant«[32]).

---

[28]) V. op. cit. p. 22.

[29]) Ivi.

[30]) 1615 — Una serie di animali di A. Bloemaert, che Gius. de Rossi donò al duca di Altemps: »All' Illmo Sig. Duca Altemps. Giuseppe de Rossi dona. Oratio Brunetti senese fece. 1615. A. Bloemaert inv.«, V. Gab. n. d. st. Roma (35, H, 15; 37 408).

1618 — Una serie di Fontane di Roma e altrove di Giovanni Maggi: »Fontane Diverse, che si vedano nell' alma città di Roma et altre parte d'Italia delineate da Giovanni Maggi Romano, poste in luce da Giosepe de Rossi Milanese. In Roma l'Anno M. D. C. XVIII V. G. n. d. st. Roma (F. N.; 10 825).

1635 — L'edizione dei soldati del de Liagno, già pubblicati dall' Orlandi. V. Gab. n. d. st. Roma (26 N. 16; 4448).

1636 — Una stampa da Tiziano di Gio. Andrea Podesta, rappresentante gli amorini attorno alla statua di Venere. Porta la segnatura: Romae ecc. 1636. Apud. Joseph. De Rubeis. Gio. Andrea Podesta. V. Kupf. Sam. Albertus II. Dresda. (It. Sch. 334; 39 707).

Il Nagler cita di lui anche queste due Serie di stampe: »1618. Josephi de Rubeis illustrium urbis Romae aedificiorum et ruinarum monumenta (50 fol. in 4). — 1619 Prospetti degli edifici antichi ecc. —

[31]) E'una serie di paesaggi di Ercole Bazzicaluve di Pisa. Una porta la dedica e la data: Di Firenze adi 24 di ottobre 1638. Gio. Iacomo Rossi formis. Romae, alla Pace all' insegna di Parigi. V. Kupf. Kab. Dresda. (A. 1028. 3. p. 37).

[32]) Il titolo porta l'indicazione: Romae J. J. de Rubeis, 1638. V. Cat. Lib. Lang. (X. 1659).

Citiamo in nota altre sue stampe, diverse da quelle già conosciute, da lui pubblicate tra il 1640 e il 1684 [33]).

Vivente Giangiacomo, Giandomenico de Rossi pubblicava delle stampe con l'indicazione della famosa bottega alla Pace. Non è improbabile che questo Giandomenico fosse un fratello più giovane di Giuseppe, e zio o padre di Giangiacomo, come fu gia creduto da taluno, confondendolo con Domenico [34]). Di questo editore, ignoto al p. Ehrle, cito due stampe degli anni 1640 e 1655 [35]).

---

33) 1640 — Baccanale. Dedica: Principi Paulo Jordano II, Bracciani Duci. And. P(odesta) DDD. 1640. Romae, apud. Gio. Iacomo de Rossi alla Pace. V. Dresda Kupf. Sam. Albert II. (It. Sch. 334; 39 702).

— 1648. Una Allegoria di Pietro Testa; Giovanni Iacomo de Rossi formis Romae 1648 alla Pace. (ivi; 42 084).

— 1649. Bacco del Ribera. Joseph Ribera ecc. f. Partenope 1628. Alla Pace, Gio. Iacomo Rossi formis Romae 1649. Questo rame era già stato usato dall' Orlandi e da Giuseppe de Rossi. V. Gab. n. d. st. Roma (Sc. 23; 4471).

— 1650. Urbis Romae novissima delineatio MDCL. Io. Jacobus de Rubeis excudebat Romae ad Pacem 1650. V. Cat. Lib. Lang. (X. 234).

— 1651. Nuova raccolta degli obelischi et colonne antiche dell' alma città di Roma ecc. 1651 Gio. Iacomo Rossi li stampa alla Pace in Roma V. Gab. n. d. st. Roma (F. N. 10 824).

— 1655. La Calvacata con le sue cerimonie del Pontefice nuovo ecc. in occasione dell' elezione di Alessandro VII. Roma G. Iac. Rossi 1655. V. Cat. Lib. Lang. (X. 1369).

— 1660. Vestigi delle antichità di Roma, Tivoli ecc.; si stampano in Roma da Gio. Iacomo de Rossi. Alla Pace Allinsegna di Parigi. 1660. (ivi, 184).

— 1667. Romani Pontificis publicae et solemnes actione. In occasione dell' esaltazione ecc. di Clemente IX. Roma Io. Jac. De Rubeis 1667 (ivi 1579).

— 1669. Nuova et esatta pianta del Conclave, ecc. fatto nella sede vacante di Papa Clemente IX G. B. Falda dis. et inc. Roma G. Jac. Rossi 1669 (ivi 1371).

— 1671. Veduta del Castello e Ponte Sant' Angelo. Disegno di Lor. Bernini, nuovam. delin. et intagl. da G. B. Falda da Valduggia. Data in luce da Gio. Giac. de Rossi. 1671 (ivi 548).

— 1683. Li Giardini di Roma ecc. intagliati da Gio. Batta Falda. Nuovamente dati alle stampe con direttione e cura di Gio. Giacomo de Rossi alla pace all' insegna di Parigi, in Roma l'anno 1683 (ivi 45).

— 1684. Insignum Romae Templorum prospectus ecc. a. Io. Jacubo De Rubeis Romano. Suis typis, ad aedem Pacis, 1684.

Il Nagler cita di lui: il Redentore in grembo a sua Matre da Annibale Caracei, 1649; I Vestigi delle antichità di Roma del du Perac, ristampa del 1680.

Noteremo ancora qualche stampa senza data. La Servitù, da Andrea Mantegna, Gio. Jacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace V. Gab. n. d. st. Roma (inv. 50 614) — Allegoria di Pietro Testa. Si stampano alla Pace per Gio. Jacomo de Rossi in Roma all' insegna di Parigi. V. Kupf. Sam. Alb. II. Dresda (Ital. Sch. 360; 42 088).

34) V. p. Ehrle p. 22.

35) La prima è una Scena di Amorini di Andrea Podesta con la dedica: »Al Sig. Guido Reni And. P(odesta) DDD. Romae apud Gioan Dominico de Rossi alla pace, 1640«. V. Kupf. Sam. Alb. II. Dresda. (Ital. Sch. 360; 39 703). L'altra porta questa indicazione:

L'erede di Giangiacomo fu il figlio Domenico, che nel 1693 firmava così un rame: »Dominici de Rubeis, Io. Iacobi filii et haeredis»[36]). L'anno prima però aveva già stampato un Prospetto del Palazzo Pontificio nel Quirinale ecc., di cui il P. Ehrle non ha avuto notizia[37]). Aggiungiamo in nota alcune sue stampe datate[38]). Gli ultimi rami di Domenico, secondo il p. Ehrle, si dovrebbero ritenere del 1720, perchè nel 1721 compare già il nome di Lorenzo Filippo sulle piante dei Conclavi, e l'edizione del 1724 di un Catalogo della casa porta la dicitura: »Lorenzo Filippo de Rossi del fu Domenico, erede di Gio. Giacomo»[39]). Lorenzo Filippo pubblicò altre edizioni del suo catalogo fino al 1735; la prossima del 1741 è già della Calcografia Camerale, alla quale, nel 1738, era stato venduto tutto il materiale incisorio della ditta [40]).

Accanto ai de Rossi della Pace, si svolgeva la casa dei de Rossi di Piazza Navona, egualmente milanesi, e con ogni probabilità parenti [41]). Questa ditta ebbe origine verso il 1640, come risulta dalla segnatura d'una pianta di Roma [42]). Nella bottega di Giambattista, che è il capostipite, vediamo ancora conservati dei rami del Salamanca. In una stampa, per

---

»Urbani VIII Barberini ecc. in Vaticano Tumulum ecc. Roma G. D. Rossi, 1655« V. Cat. Lib. Lang. (X. 424). — Verrebbe fatto di pensare che questo Giandomenico sia una stessa persona con Domenico, figlio ed erede di Giangiacomo, se non l'impedisse la favolosa distanza fra la prima e l'ultima stampa con tale firma: dal 1640 al 1720.

[36]) V. Ehrle. op. cit. p. 22 e 23 —

[37]) Fu inciso dal Cav. G. Wouters in occasione della comparsa delle sontuose carrozze del principe di Liechtenstein. Porta l'indicazione: »Data in luce da Domenico de Rossi alla Pace il dì 15 Luglio 1692; V. Cat. Lib. Lang. (X. 1539).

[38]) — 1693 Piazza Navona, antico Circo Agonale dell' Imperat. Severo Alessandro. G. Wouters delin. et sculp. Roma Dom. De Rossi 1693. V. Cat. Lib. Lang (X. 1239).

— 1693 Veduta della Piazza e Tempio di Santa Maria della Rotonda, già l'antico Pantheon. Dom. de Rossi, A. Specchi del. et incis. 1693. (ivi 1166).

Dal 1700 al 1717 pubblicava La Prospettiva ecc. del Padre Pozzo. Sono sue stampe senza data: Il disegno dell' arco trionfale fatto ecc. alla S. di N. S. Papa Paulo V. il 6 di novembre 1605. Dominicus de Rubeis formis ad Templum S. M. de Pace. — (Edizione posteriore?), Teatro delle Fabriche di Roma. 1665. A. Specchi dis. et int. Dato in luce da Domenico de Rossi dalle sue stampe in Roma. (Edizione di Giandomenico?) Nel 1705 e nel 1709 Domenico de Rossi pubblicava un Catalogo delle stampe esistenti nella sua bottega coi prezzi e misure. V. P. Ehrle op. cit. p. 23.

[39]) V. op. cit. p. 23. Nel 1727 fu pubblicato un ritratto del cardinale Giovanni Patrizi coll' indicazione: »Obijt die 31. Julij 1727. Dominicus de Rubeis haeres Jo. Jacobi formis, Romae ad Templ. S. Mariae de Pace.« Evidentemente in quell' anno fu soltanto aggiunta la dicitura commemorativa a un rame edito anteriormente. V. anche alcune Stampe di lui, senza data, citate dal Nagler nel suo Künstler-Lexikon.

[40]) V. Ehrle p. 22.

[41]) V. Ehrle p. 22 e 23.

[42]) V. Ehrle op. cit. p. 23, n. 5.

esempio, rappresentante un Sileno e Satiri, accanto alla segnatura, Ant. Sal. exc., si legge: Io. Bapt. de Rubeis exc.[43]. Di questo editore, il p. Ehrle ha citato molte stampe; noi non possiamo aggiungere che tre, datate dal 1640 al 1655[44]. D'un interesse speciale è il frontespizio dell' edizione dei Vestigi del Du Perrac del 1653, perchè in esso pare sia inciso il ritratto dell' editore[45].

A Giambattista, che nel 1672 dirigeva ancora l'azienda, successe il figliuolo Matteo Gregorio, il quale in una stampa dell' anno 1696, rappresentante una Pianta di Roma, dà queste notizie: »Già esposta al pubblico da Gio; Battista Rossi mio padre«[46]. Alle sue stampe datate, (tra il 1686—1696) possiamo, far seguire tre altre del 1687, 1692 e 1693[47].

Con Matteo Gregorio de Rossi, il p. Ehrle crede che si estingua la casa di Piazza Navona. È probabile però ch'essa continuasse ancora, sfruttando i vecchi rami, sotto la direzione di Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi, che segnarono qualche pubblicazione fino all' anno 1727, senza però indicare la bottega. Vivente Matteo Gregorio, troviamo una prima menzione di Michelangelo nel 1689[48]. Una piu esplicita indicazione di Michelangelo

---

43) Gab. n. d. st. Roma (S. 15; 5049) Nella incisione si vede ancora la firma d'un terzo editore: »Horatius Pacificus formis«. Lo stesso fatto si ripete per un' altra incisione, che rappresenta Galatea e un ciclope. Anche in essa si legge: »Ant. Sal. exc. e Jo. Bap. de Rubeis exc«. In un' altra stampa di Raffaele Guidi dal Barocci, rappresentante Il Seppelimento è segnato: Gio. Batta Rossi f. in Piazza Navona, Cesar Capronico excudit Rome anno Di 1598. V. Nagler K. L.

44) Esse sono: L'Urbis Romae aedificiorum etc. incisi dal de Cavalleriis nel 1569, nuovamente stampati da Giambattista nel 1640, sotto il titolo, Antichità di Roma. V. Cat. Lib. Lang. (X. 38 e 39).

I vestigi dell' Antichità di Roma del Du Perrac, editi nel 1653: »In Roma appresso Giambattista de Rossi milanese, in Navona, l'anno MDCLIII.« (ivi 43).

I Palazzi diversi dell' Alma città di Roma et altre, del 1655. »Ad istanza di Giambattista de Rossi in Piazza Navona. MDCXXXXXV« (ivi 131).

45) Togliamo la notizia dal Catalogo Lang. noi però non abbiamo potuto vedere, tale edizione. Il Nagler cita di lui anche un Prospectus urbis Romae del 1660, che sarebbe una ristampa dei Prospetti degli edifici antichi di Giuseppe de Rossi.

46) V. Ehrle op. cit. p. 23 n. 5.

47) Eccole: — Il famoso Campidoglio ristaurato ecc. misurato e dis. da Gius. Tiburtio Vergelli da Recanati e nuovam. dato alle stampe da Matt. Greg. Rossi 1678 — Nel 1692 fu accomodato il rame con l'aggiunta delle rampe. V. C. Lib. Lang. (X. 497).

— Prosp. interno ed esterno dell' antico tempio romano detto Pantheon. Nuovamente dato in luce con le stampe originali da Matteo Gregorio Rossi disegn. da Gius. Tiburt. Vergelli Recan. int. da Pietro Girelli l'an. 1692 (ivi 1165).

— Prospectus Columnae Antonini Pij Imp. Roma, M. Gr. de Rubeis. 1693. (ivi 648). Il Nagler cita anche Cinque obelischi di Roma; uno porta la data 1688.

48) Ritratto di Roma moderna. Roma M. A. Rossi. 1689. V. Cat. Lib. Lang. (X. 164).

e Pier Vincenzo de Rossi ci è offerta dalla segnatura d'una loro Guida di Roma del 1697[49]). Il primo volume della stessa Guida nella ristampa del 1727 porta l'indicazione editoriale: Fratelli de Rossi[50]). L'ipotesi che si tratti dei de Rossi a Piazza Navona[51]) è appoggiata anche dal fatto che l'altro ramo, a quel tempo, era rappresentato da Lorenzo Filippo. Dopo il 1727 di questa casa non si ha piu notizia; non è improbabile che essa abbia smesso o rallentato il suo commercio, e abbia poi ceduto anch'essa il suo fondo di rami alla Calcografia Camerale.

Molto difficile è collocare fra i rappresentanti delle due famiglie un Filippo de Rossi, che pubblicò una ristampa delle Aedes Barberinae (a H. Tetio descriptae) nel 1647, e una sua Guida di Roma antica nell' anno 1654[52]). Se non si tratta di una strana omonimia è probabile ch'egli sia un socio di Giangiacomo, poichè il nome Filippo ritorna nella casa con Lorenzo Filippo.

Non sarà privo d'interesse accennare anche a qualche nome di quegli editori minori, che, nel secolo XVII, a Roma, riuscivano ad esercitare la loro industria accanto alla potenza dei De Rossi. Nel 1652 Andrea Fei pubblicava un Trattato nuovo delle cose meravigliose dell' alma città di Roma[53]). Nel 1641 egli ristampava lo Splendore dell' antica e moderna Roma del Lauro e Gio: Alto[54]). Nel 1653 Giacomo Fei, forse il figlio d'Andrea, si faceva editore d'una Guida di Roma[55]). Nel 1640 Francesco Saluccio dava in luce una stampa di Andrea Podesta[56]). Nel 1650 Ludovico Grignani faceva una ristampa della Roma sotterranea del Bosio[57]). Nel 1665 due soci, B. Diversino e F. Cesaretti stampavano la prima edizione della Guida

---

49) Descrizione di Roma antica a moderna formata nuovammente con le Autorità ecc. Roma, Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi 1697. V. Cat. Lib. Lang. (X. 60).

50) Roma antica etc. Roma. Fratelli de Rossi. 1727. V. Cat. Lib. Lang. (X. 62.)

51) Non farà obbiezione alla nostra tesi il cambiamento del cognome Rossi e de Rossi; l'indifferenza è documentata dalla segnatura di Matteo Gregorio nella stampa »già esposta al pubblico da mio padre Giambattista Rossi«.

52) V. Nagler K. L. Rossi Filippo. La Guida porta il titolo: Ritratto di Roma antica. Con l'Esplicationi istoriche ecc. Roma appr. Fil. de Rossi, 1654. V. Cat. Lib. Lang. (X. 163).

53) Felini P. M. Trattato nuovo delle cose meravigliose dell' alma città di Roma. Roma Andrea Fei 1625. V. Cat. Lib. Lang. (X. 55).

54) V. Ehrle op. cit. p. 26 n.

55) Roma antica e moderna. Roma Giac. Fei ad instanza di Gio: Dom. Franzini. 1653. V. Cat. Lib. Lang. (X. 168).

56) Baccanale. Andrea Podesta inv. P. Paulo Jordano Bracci Duci And. P. D. D. D. 1640. Romae apud Franciscum Salucium. V. Kupf. Sam. Alb. II. Dresda. (It. Sch. 334; 39 700.)

57) Bosio. Ant. Roma sotterranea, opera postuma ecc. accresc. dal P. Giov. Severani Roma. Lod. Grignani. 1650. V. Cat. Lib. Lang. (X. 574).

di Roma antica di F. Nardini[58]). Nel 1690 compare fra gli editori di stampe anche un boemo, Giangiacomo Komarek, il quale aumentava il numero già grande delle Guide illustrative di Roma con i Vetera Monimenta del Ciampinus, alla quale, nel 1693, faceva seguire un volume de Sacris Hedificiis. Egli era anche fonditore di caratteri e aveva bottega al Tritone all' Angelo Custode[59]).

---

58) Nardini F. Roma antica. Roma. B. Diversino e F. Cesaretti 1665. V. Cat. Lib. Lang. (X. 122).

59) Ciampinus. Ioa. — Vetera Monimenta, in quibus praecipue musiva opera etc. ex Typographia Joa. Ja. Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem 1690. V. Cat. Lib. Lang. (X. 605). — De Sacris Aedificiis a Costantino Magno etc. Romae ap. Joa. Jac. Komarek Bohemum Typographum et characterum fusorem apud S. Angelum Custodem 1693 (ivi. 605 a).

Das Ulmer Hüttenbuch von 1417—21.

Von **Kurt Habicht.**

Eine zusammenfassende und erschöpfende Darstellung der deutschen Plastik ist seit Bodes grundlegendem Werke nicht wieder erschienen. Nach den heutigen Anforderungen der Wissenschaft dürfte die Zeit zu einer solchen Darstellung auch für länger noch nicht gekommen sein. Denn trotz mancher ausgezeichneter Einzeluntersuchungen liegt doch gerade auf dem Gebiete der zu Unrecht stiefmütterlich behandelten Plastik des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts vieles im Dunkel. Während uns in Italien zu dieser Zeit schon freie mehr oder weniger nur der Kunst lebende Bildhauer entgegentreten, verschwindet bei uns der Einzelne in dem Bund der Steinmetzen, einer Vereinigung voller bis jetzt noch lange nicht genügend geklärter Geheimnisse. Aber in der Tat waren diese Steinmetzen unsere Bildhauer und zur Grundlage eines wirklichen Verständnisses der Deutschen Plastik scheinen uns noch Untersuchungen über das Walten und Treiben dieser Zunft, wie völlige Klarheit über die Stellung und Ausbildung des Einzelnen in ihr gemacht werden zu müssen. Auch hier besitzen wir leidlich aufklärende aber nun doch veraltete Werke [1]). Nichts wäre deshalb für ein wirkliches Verständnis deutscher Plastik wichtiger als die Veröffentlichung sämtlicher Urkunden, Hüttenbücher, Zunftordnungen usw. und wie viel klarer würde sich für uns der Einblick in diese noch völlig mißverstandenen Verhältnisse gestalten, wenn uns eine dem sämtlich Erhaltenen nach mögliche Übersicht vergönnt wäre.

Zu strenge — vielleicht zu handwerklich — aber doch wieder in gänzlich anders als diese geartete Ausbildungs- und Schulungsformen eingezwängt verlief das Leben der Steinmetzen, die Künstler waren. Denn als solche sind wohl die meisten derer auzusehen, die uns in den Hüttenbüchern als einfache Barliere oder Steinmetzen begegnen. Hier meist nur Namen ohne Angabe der verfertigten Werke — und an den Kirchen Werke — meist bei tieferem Eindringen überraschend in ihrer Güte gegenüber dem Tiefstande der Malerei — ohne Namen. Eine Vereinigung dieser beiden Momente im Zusammenfassen scheint uns möglicher und bei einer Auf-

---

[1]) Janner: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters; Heideloff: Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland; J. Neuwirth: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. Prag 1890. 4°. u. m.

erstehung des trotz aller Vernichtungen noch so reichen Materials leichter, als man seither geglaubt.

Schon bei einem flüchtigen Blicke in ein Hüttenbuch [2]) wie das vorliegende fällt der überaus lebhafte Wechsel der Künstler bei einem relativ kleinen, treu bleibende Stamme auf. Diese wandernden Steinmetzen haben doch sicher irgendwo anders weiter gearbeitet, sich vielleicht seßhaft gemacht und hier mit ihrem Namen beglaubigte Werke hinterlassen. In Erkenntnis dieser Tatsachen und der sich aus ihnen ergebenden Perspektiven halten wir es deshalb nicht für unerwünscht, die Namen sämtlicher Steinmetzen und Parliere, die in den Jahren 1417—1421 in Ulm gearbeitet haben, sowie wichtigere auf künstlerische Dinge Bezug nehmende Notizen zu veröffentlichen. Eine völlig seitengetreue Veröffentlichung dieser Hber halten wir, um die Art solcher Veröffentlichungen überhaupt zu berühren, für völlig unnötig. Abgesehen von zwecklosen Wiederholungen sind Dinge wie die Beschaffung von Steinen und Holz; die Verwaltung der Kirchengüter usw. wohl für Einzeluntersuchungen über den Bau irgend einer Kirche, aber nicht für die weitere Kunstgeschichte von Bedeutung.

Was die Beleuchtung des damaligen Standes der Steinmetzzunft anlangt, so berechtigt das vorliegende Hb zu dem Schlusse, daß gerade in dieser Zeit ein bedeutendes Nachlassen der straffen Zunftregeln eingerissen sein muß, was vor allem aus dem überaus leichten Ein- und Austritt aus dem Verbande der Bauhütte hervorgeht. Auffallend wenig sind auch die Einträge von Strafen in das »Wachs«. Alles Zustände, die auf ein Lockerwerden der Regeln schließen lassen. An sich ist das lebhafte Zu- und Abströmen der Steinmetzen ja von großem Interesse für uns, zumal die Namen meist mit dem Vornamen und dem zugefügten Heimatsort eingetragen sind. Außer dieser Fülle von Namen bietet das Hb namentlich den klaren Beleg für die lebhaften Beziehungen, die auch in dieser Zeit noch nach Stuttgart und Gmünd bestanden haben. Ich lasse nun die Namen der Steinmetzen, die von 1417—21 gearbeitet haben, folgen:

Im Jahre 1417 arbeiten in der Ulmer Bauhütte:

peter rosendorn (1417—20)
sigmund (1417—21)
cunrat größ (1417—21)
pirenstain (1417—21)
hartmann (1417—21)
hans Kuch (1417—21)
jakob sunnenschin
Dietrich hus
clauß von haidelberg (1417—19)

[2]) Weiterhin Hb abgekürzt.

hans bayger (baiger) (1417—20)
hainrich von pforzhain
erhart von schaffhusen
hans von bulach
clauß von Nüburg
hans von sefflingen
cunrat von sefflingen

Neu tauchen auf 1418:

hans von wirzburg
hainrich sachs
cunrat von baubenberg (1418—19)
cunrät von turlach (1418—20)
hans bucksböm
hans von hertenstain.

Neu 1419:

peter von kapfenberg (1418—19)
martin michsner (1419—20)
clauß von tann (1419—21)
jacob von münchen
cunrat von mehlingen (1419—21)
peter von rüdlingen
maister cunrat von Kanstatt
hans von windhain (1419—21)
Erns böttner (1419—20)
hainrich von mentz
peter küfer
hans sachs
jörg bolander (1419—21)
cunrat von Kroelshain

Neu im Jahre 1420:

erns spotter
cunz östermann
cunz höreller
heins wetzschain
ruprecht (1420—21)
der Kölner
hermann von üttrich
hainz schwizer (1420—21)
peter holz
hans von sesslach
lucas zwingenstain

matthias unger
peter velterlin
hans von worms
hans von giengen
hans rotermel
fritz rotenfels
hainz von Dorlach (1420—21)
nicolaus von lignitz (1420—21)
cyriacus zan (1420—21)
hans von schliben (1420—21)
peter michsner (1420—21)
laurenz von kremsier (1420—21)

Neu im Jahre 1421:

lienhart von basel
jacob von basel
nicolaus von amberg
michel wissenstain
cunrat von eltmann
Marta von Ryß
claußhübschlin
hainrich von kirchhain
hans dechsler
hainrich michsner.

Die mehr oder minder wichtigen Einträge des Hb's seien nun chronologisch mitgeteilt:

1417:

»Dem hetther geben 10 sch. von ainen roß hätt geritten liephart gen stugarten un gen gemünd.«

»dem schakkan geben 14 sch. h. von dez gehus wegen, da daz sacrament in setzt.«

Lipding off Jotis Bapt. »holbain von rauenspurg 17 guldin«

»Dem ströben 10 guld. von dez brünlins wegen.«

»6 sch. um sant Anthonien zaichen und dz ist ain stainin färchlin.«

»Maister Jacoben dem mauler geben 20 guld. von dez fenster: wegen.

1418:

lipding off wichen nachten anno XVIII.

»holbain von ravenspurg 17 guld.

»maister eberharten von urach geben 2 guld. uff ain nü form.« Aus dieser Stelle läßt sich wohl mit Recht darauf schließen, daß von der Bauhütte neue und ihr nachahmenswert erscheinende Modelle — irgendwelcher Art — angekauft wurden.

»Dem stuppenloch 7 sch. von daz er lab bracht hät un die Kirchen begossen hät.« (?)

lipding off Johis bapt. anno XVIII »Holbain von ravenspurg 17 guld.«

Verschiedentlich erscheint nun auch ein maister lucas, »mauler«. Sollte es nicht möglich sein, ihn mit lucas moser zu identifiziren?

»lucas 6 sch.« Samstag vor unser frowen assumptionis.

»lucas 2 sch.« Sa. Mariae nativ.

»lucas 2 sch.« Sa. nach exaltat. cruc.

»Dem bildhower geben 15 guldin un hät 5 guld an ainen künftigen bild.« Aus einer folgenden Stelle geht hervor, daß dieser »bildhower« maister hartmann ist. [3]

»6 sch. um ain sandritter.« (?)

»Maister jacoben mäler geben 2 lib. von den venster ze bletzen der bierbrüver.«

»clausen goltschmid geben 1 lib h. von vergulden.«

1419:

lipding off wichennachten anno XVIIII.

»holbain von ravenspurg 17 guld.«

10 sch. geben um ain wichkessel.«

»Der Kirchenmaistrin 30 sch.« schon R. Fleiderer hat in seinem: »Das Münster zu Ulm« p. 31. vermutet, daß diese hohen Einträge wohl auf Bezahlung für bildhauerische Arbeiten schließen lassen.

»Maister jacobs Knechten geben ze drinkgeld 5 sch.«

»maister jacob. 2 guld.«

»maister jacob geben 6 guld.«

»Der Kirchenmaistrin geben 2 guld.«

»maister jacob 2 guld.«

»maister hartmann geben um zway bild 20 guldin.«

Unmittelbar darunter: »dez bildhowers knecht geben 6 sch. ze Drinkgeld.« Da von bildhauerischen Arbeiten auf dieser Rechnungsseite weiter nicht die Rede ist, geht hervor, daß unter dem »bildhower« maister hartmann auch an anderen Stellen gemeint ist.

»9 Du. (Dukaten) geben um axt helm.«

»geben um 4 Dusent ziegel 6 lib. 16 sch.«

»clausen buner 19 sch. vm raman«. (Rahmen.)

»16 sch. geben um raman«.

»lucas mauler geben 4 lib um gleser ze machen in dz hus«.

»maister jacoben 4 lib von gleser ze machen in dz hus«.

»Dem schläffer geben 3 lib. an dem hus ze beschlagen«.

---

3) Über maister hartmanns, des bildhowers, Tätigkeit, werde ich in einer besonderen Arbeit handeln und darin die übrigen, sich auf ihn beziehenden, Einträge mitteilen.

»Dem schläffer 1 lib. 17 sch. an dem hus ze beschlagen«.
Es handelt sich hier offenbar um ein Sakramentshaus.

1420:

lipding off wichennachten anno 1420.

h o l b a i n von ravenspurg 17 guld.

»maister h a r t m a n n geben 2 lib. off die zwelff botten«.

»Dem b i l d h o w e r geben 7 lib. um die zwelff botten un um unser frowen«. »Dem gesellen geschenkt 2 lib.« Diese Stelle vollends macht ganz deutlich, daß mit d e m bildhower der maister hartmann gemeint ist.

»maister l u c a s geben 6 lib. 17 sch. von den zwelff botten ze malen un von unser frowen«.

»Um 4 geschmid off die bücher 5 guld minus 1. ort.

»Von der Körkappen ze machen da von geben 1 lib. 5 sch. un 8 h. ze drinkgelt.«

»1 lib. geben dem barlier von herrn clausen dürsen grabstain wegen«.

1421:

»ainen Knecht von dem esel ze hüten 16 h.«

»3 lib. sch. kostot der österstock ze machen mit allen Dingen«.

»Dem schwizer geben 6 sch. um s t e r n an den uffart himmel«.

»cunrat schlosser 5 sch. geben den hergot ze beschlacken«.

»maister lucas Knechten geben 3 sch. ze drinkgelt«.

»Dem elchinger geben 1 lib. 6 h. um schindeln«.

Das in seinen letzten Seiten durch Feuer beschädigte Hb weist noch folgende im Laufe der Jahre gemachte Sondereinträge auf. Zunächst ein Materialverzeichnis der Werkzeuge in einer Steingrube, das nicht uninteressant sein dürfte.

»Daz ist der Züg der ze ysnin ist. Zu dem ersten 40 fedran un 11 spidel un 5 zwispitz. un 3 stainaxten un 1 spelhammer, un 2 Knüppfelysen an 2 bikkel un 2 howen un 2 grossü hebysen un 1 ysein schlejel un 1 holzuxt un 1 bichel un 2 beschlagen schufflan un 4 schufflan sust«.

»Wir haben geben maister l u c a s m ä l e r 1 guld am fritag vor Tiburny anno XXI an dem gemäld un haben im geben 1 guld am samstag vor geory . . . etc. . . . 2 lib. 12 sch um b e r g grün . . . bis am sant margarethen aubent«.

»pirenstain sol howen der ravenstainrin venster da sol man im geben allwochen ain wochenlon alz ainen andern gesellen . . . . .«

»hans von p r ä g sol 88 guld. der git 30 vff österan un 30 guld uff sant Johis. bapt. ze sun wenden un 30 uff wichennechten darnach actum am affermentag (Dienstag) nach Nicolai anno XIX«.

»Wir haben gelichen dem apt von Kempten un ulrich funkken 4 groß e r i n s c h i b e n un 1 grossen langen ysnin nagel darin«.

Ein Bildnis der Justine van Wassenaer von Jan Mostaert.

Von **Grete Ring.**

Das Städtische Museum zu Würzburg besitzt ein niederländisches Frauenporträt (Nr. 12 des Inventars) das schon 1905 von Max. J. Friedländer als Mostaert erkannt und besprochen worden ist [1]) und dessen Abbildung hier gegeben wird. Eine Kopie davon in der Bildnissammlung der Bibliothek von Arras ermöglichte es mir, die Persönlichkeit der Porträtierten festzustellen. Die Nachzeichnung (fol. 195, phot. Giraudon, Paris) ist von überzeugender Genauigkeit. Nur den sehr reichen Kopf- und Halsschmuck der Dame gibt der Kopist in abgekürzter, gleichsam stenographischer Art wieder. Er beschränkt sich zudem auf das Brustbild und läßt die Landschaft des Hintergrundes fort. Die Unterschrift der Zeichnung — in der gotischen Kursivschrift des 16. Jahrhunderts — lautet: »Jossine fille aisnée de Jehan, conte d'Egmont, femme de Jehan Sr. de Wassenare«. Die Dargestellte ist also die Gattin jenes Jan van Wassenaer, Burggrafen von Leyden, dessen Bildnis im Louvre, von der Hand desselben Meisters, ein Hauptglied in der Kette von Beweisen war, die in dem zuerst hypothetisch aufgestellten und nicht ohne Mißtrauen empfangenen »Glückschen Mostaert« den Mostaert schlechthin erkennen ließen. [2]) Das Würzburger Bildnis führt uns wieder in denselben Kreis, an den Hof der Statthalterin Margarete von Österreich und reiht sich so als neues Argument den alten zwanglos an.

Im übrigen hätte es der Arraser Kopie kaum bedurft, um die Burggräfin Justine zu erkennen. Das Kissen, auf dem ihre Arme ruhen, zeigt vier Wappenfelder (von links nach rechts abzulesen): einen roten Schrägbalken auf goldenem Grund und ein dreizehnfach gesparrtes goldrotes Abteil vom Wappen der Egmont; eine goldene Binde auf blauem und drei silberne Halbmonde auf rotem Grund vom Wappen der Wassenaer. Von

---

[1]) Neues für Jan Mostaert, Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII S. 517.

[2]) Abbildungen des Porträts in der Gazette des Beaux-Arts 1899 I S. 273 und in Les Chefs-D'oeuvre d'Art ancien a l'Exposition de la Toison d'or à Bruges 1907, Bruxelles 1908 Nr. 81, Tafel XXX; besprochen von Glück in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 64.

den roten Eckquasten des Kissens hängt an einem feinen Kettchen noch ein silberner Halbmond herab; es ist dies der Hauptbestandteil des Wassenaerschen Wappens, der es zu einem sogenannten »redenden« macht, da Wassenaer soviel wie zunehmender Mond (wassender mond, croissant) bedeutet [3]).

Was die Wappen melden: daß die Häuser Egmont und Wassenaer, nach Guicciardini das reichste und das vornehmste Hollands, durch die Person der Justine einen Bund miteinander eingingen, ist schon so ziemlich alles, was sich über sie ermitteln ließ.

Justines Vater ist Jan III von Egmont (1438—1516), der sogenannte »manke Jan« d. i. der hinkende, der nach Jerusalem zog und dort 1465 zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen wurde. (Sein Bildnis als Kreuzfahrer im Rijksmuseum zu Amsterdam Nr. 138.) Er zeichnete sich später in den Kämpfen gegen Adolf von Geldern aus, wurde 1483 zum Statthalter von Holland ernannt, 1486 in den Reichsgrafenstand erhoben und erhielt 1491 den Orden des goldenen Vließes. Seit 1484 war er vermählt mit Magdalena von Werdenberg (Rijksmuseum Nr. 139; außerdem Porträts der Gatten in der Sammlung von Arras fol. 196, 197), die ihm fünfzehn Kinder gebar. Die älteste Tochter Justine heiratete 1511 Jan van Wassenaer. Zwei Töchter entsprossen der Ehe: Maria, die nach ihres Vaters Tode mit der Herrschaft Wassenaer und der Burggrafschaft Leyden belehnt wurde und diese 1525 in das Haus ihres Gatten Jacques de Ligne übertrug (Sammlung von Arras fol. 190, 191) und Margarete, seit 1434 die Gattin Jans van der Marck. Der Justine war es versagt geblieben, ihrem Hause einen männlichen Erben zu schenken; doch ein natürlicher Sohn des Grafen, Andries, spielt als tüchtiger Kriegsmann eine Rolle in den Cleveschen Kämpfen und wird trotz seiner Abstammung 1547 vom Kaiser selbst zum Ritter geschlagen (von ihm ein — freilich nicht ganz sicheres — Porträt im Rijksmuseum Nr. 151 mit der witzigen Inschrift: Sire de Wassenaer sans reproche et sans peur Bastant quoyque bastart André ne doibt d'honneur Miette au sien père ains tout à propre cueur). Er verwaltet als baljuw (Drost) die holländischen Güter seiner Halbschwester Maria und stirbt 1597 zu Leiden im Stammhause seines Vaters. Von den Geschwistern der Justine sind zu nennen: Jan, der Älteste (1499—1528), der seinem Vater in der Herrschaft folgt, bekannt als Kämmerer und steter Begleiter Karls V., und George, 60. Bischof von Utrecht, der Gönner Antonio Moros (regiert

[3]) Diese Deutung bei Frimmel und Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom goldenen Fließ, Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses V, Wien 1887, S. 263. Eine andere bei Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Anversa 1567, S. 183; nach ihm führt das Geschlecht seinen Namen nach einem alten römischen Brunnen in Leiden und heißt Wassenaer soviel wie »pozzo«.



1534—1559; sein Bildnis Sammlung von Arras fol. 198; sein Grabmal im Dom zu Utrecht fast völlig zerstört). Ein Sohn Jans ist Lamoral, der Goethesche Egmont, der 1568 enthauptet wurde (Sammlung von Arras fol. 200; Stiche nach ihm in der Brüsseler Bibliothek, Bildnisse in Braunschweig und Nürnberg). Von Justines Vetter, Floris von Egmont, sind



verschiedene — nicht ganz beglaubigte — Bildnisse überliefert: 1. ein Porträt von Gossaerts Hand im Rijksmuseum Nr. 1498; 2. ein Porträt bei Percy Macquoid, von einem flaueren zwischen Gossaert und Orley schwankenden Künstler; 3. ein Porträt in der Art des Cranach (Cranach-Ausstellung Nr. 87, phot. Tamme Dresden).[4])

4) Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Ernst Weiß in Halle.

Für eine genaue Bestimmung des Ortes, an dem Mostaert das Würzburger Bildnis gemalt haben könnte, gibt die Lebensgeschichte der Justine keinen Anhaltspunkt; man wird es sich wohl als in Leiden auf dem Schlosse der Wassenaer entstanden denken müssen, das von des Künstlers gewöhnlichem Aufenthaltsort Haarlem nicht allzu weit entfernt liegt. Ebenso bleibt die Datierung unsicher, doch scheint nichts entgegenzustehen, das Jahr 1516, in das Glück die Entstehung des Bildnisses ihres Gatten verlegt, auch für die des ihren anzunehmen.

Trotz dieser möglichen Gleichzeitigkeit, und obwohl das Format der Bilder annähernd übereinstimmt (zirka 62 cm breit und 46 cm hoch), möchte ich der Versuchung widerstehen, sie als Gegenstücke zu bezeichnen. Beide Ehegatten sind in Dreiviertelprofil in Halbfigur dargestellt, beider Hände ruhen in ziemlich derselben Anordnung auf einem Kissen. Auch das Verhältnis der Figur zu der sie umgebenden Landschaft ist das gleiche: noch ist die unsichtbare Mauer zwischen Vorder- und Hintergrund nicht zertrümmert. Ein kahler Baumstamm rechts von den Dargestellten begleitet die Rückenlinie der Figuren und verleiht ihrer Silhouette eine größere Festigkeit. Doch während der Mann eng in die Rahmenwände hereingeklemmt ist und zum Teil von ihnen überschnitten wird, regt sich die Frau frei im Raume; über ihrem Kopfe, rechts und links von ihr ist sogar noch überschüssiger Platz vorhanden. Vor allem aber: Mann und Frau sind beide nach links gerichtet, während es doch dem Wesen des Allianzporträts entspricht, daß die Ehegatten, wenn sie schon auf getrennte Bildtafeln verteilt sind, wenigstens einander ansehen. Man könnte annehmen, daß eines der Bilder Kopie im Gegensinne nach einem verlorenen Original sei. Doch ist das Würzburger Porträt von so hoher Qualität, daß es jeden Gedanken an Nichteigenhändigkeit auszuschließen scheint. Alle Details sind sorgsam ausgeführt; die Art, wie das ganz lichte, mehr mit Helligkeiten als mit Schatten modellierte Gesicht aus dem dunkeln Laubkomplexe des Hintergrundes herausprallt, ist von großem koloristischen Reiz. Das schwärzliche Rot des Sammetgewandes findet sich genau auf dem — doch sicher originalen — Berliner Männerporträt wieder (Kaiser Friedrichs-Museum Nr. 591). Ist auch das Bildnis des Grafen van Wassenaer schwächer als das seiner Gattin, möchte ich es doch nicht geradezu als Kopie bezeichnen — zudem geben drei bekannte Repliken [5]) davon und die Zeichnung in Arras (fol. 194) alle den Dargestellten mit derselben Wendung nach links.

5) 1. Museum zu Arnheim, Leihgabe des Baron van Ittersum, 2. heraldisches Bildnis, in ganzer Figur, doch mit demselben Kopf bei Jhr. Steengracht van Duivevoorde, Haus Steengracht bei Voorschoten (abgebildet bei Obreen, Geschiedenis van het geslacht van Wassenaer, Leiden 1903, S. 44), 3. desgl. bei Baron van Heeckeren van Wassenaer en Twickel, Haus Twickel bei Delden.

Die beiden Bilder ließen sich endlich als Stücke einer langen Ahnenreihe denken, deren sämtliche Glieder nach einer Richtung orientiert wären. Doch ist etwas derartiges aus der Zeit nicht erhalten, nicht einmal in irgendeiner dokumentarischen Notiz. Das Dokument, mit dem schon Glück das Porträt des Jan zusammengebracht hat — das Inventar der Sammlungen Philipps von Ligne auf Schloß Beloeil [6]) — nennt nur vier Bildnisse von Wassenaers: »l'éfigie du sr. de Wassenaire« (jetzt im Louvre Nr. 2641 d), »l'éfigie de mme. de W.« (jetzt in Würzburg), »l'éfigie d'un vieu sr. de W.«, »l'éfigie de la vièze damme de W.« Die beiden letztgenannten sind im Original bisher verschollen, doch glaube ich Zeichnungen danach in der Arraser Sammlung (fol. 192 und 193) gefunden zu haben: »Jehan Sr. de W. visconte de Leyde« und »Jehenne de Hallewyn, femme de Jehan . . . .«, beide in Halbfigur, in Dreiviertelprofil, einander ansehend. Soweit sich nach derartigen flüchtigen Kopien urteilen läßt, könnten die Urbilder auch von Mostaerts Hand sein; vor allem würde eine Äußerlichkeit, die Anordnung der Hände auf einem Kissen, seiner Art ganz entsprechen. Hoffentlich rechtfertigt ein späterer Fund der Originale diese Annahme.

Noch ein Mitglied der Familie Wassenaer ist von Mostaert gemalt worden: der Stifter auf dem linken Flügel des Altars der Sammlung Wesendonck (jetzt Bonner Provinzialmuseum) [7]) hat das Wappen mit den drei Monden bei sich. Nach den neueren Forschungen von Moes und Obreen [8]) handelt es sich nicht um den Herrn van Wassenaer van Duivenvoorde-Amstel, den Gatten des Fräulein van Alkemade — wie der Katalog der Düsseldorfer Leihausstellung von 1904 noch meint —, sondern um Gijsbert van Wassenaer van Duivenvoorde, seit 1503 vermählt mit Anna van Noordwijk, 1510 gestorben. Durch diese Feststellung kommt Moes auch auf einen terminus post quem non für die Entstehung des Bildes: der auf der Mitteltafel des Triptychons dargestellte Jan van Noordwijk, Vater der Anna, starb schon 1501. Doch scheint es mir — nach dem Maß der Charakterisierung bei den Stifterporträts — durchaus nicht sicher, daß der Maler hier nur nach lebenden Modellen gearbeitet hat, und ich würde daher die spätere Datierung um 1510, die Glück vorschlug, beibehalten. Von der Art, wie der Maler den Vordergrund mit den großen Gestalten der Stifter füllt und die eigentliche Hauptszene — das Jüngste Gericht — in kleinerem Maßstab nach hinten schiebt, ist nur noch ein Schritt zu dem Lieblingsthema seiner reifen Zeit: dem Bildnis mit kleinfigurigen Darstellungen in landschaftlichem Grunde.

---

[6]) Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres, Gent 1863, II S. 26.

[7]) Abgebildet in der Publikation der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung 1904 Nr. 220 Tafel 59, beschrieben von Dülberg, Repertorium für Kunstw. XXII 1899 S. 39.

[8]) Bulletin van den neederl. Oudheeden Bond IV p. 86, 113.

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1591).

Von **Willy Scheffler.**

(Fortsetzung.)

Maria von Ungarn

(Tochter Ludwig I. von Ungarn (gest. 1382 September 11), erste Gemahlin Sigmunds, 1385 vermählt, gest. 1392 Mai 17).

Künstlerische Porträts.

1. Siehe Sigmund b 11.

Barbara Cilly

(Tochter des Grafen Hermann von Cilly, zweite Gemahlin Sigmunds, 1408 vermählt, gestorben 1451 Juli 11).

Literarische Porträts; vgl. Lindner II, S. 287:

1. Aeneas Sylvius, De viris illustribus c. XXXI. De Barbara imperatrice (Bibliothek des literar. Vereins I) S. 46: Haec autem Barbara egregii mulier corporis fuit, procera, candida, sed maculis quibusdam facie fuit laesa. Multum ei studium fuit quaerendi decoris.
2. R. v. Liliencron I, Nr. 50 »Des concilis grundveste« von Thomas Prischuch S. 241 f. V. 815 u. 828: »an allen presten ist ir gestalt«, »und furstlich kuniglich schon geberd«.

Albrecht II.

(geb. 1397 August 10, gekr. zum König von Ungarn 1438 Januar 1 in Stuhlweißenburg, gew. zum deutschen König 1438 März 18 zu Frankfurt, gekr. zum König von Böhmen 1438 Juni 29 in Prag, gest. 1439 Oktober 27 zu Neszmély zwischen Gran und Raab, begraben in Stuhlweißenburg).

Literarische Porträts.

1. Aeneas Sylvius [62], De viris illustribus c. XLII De Alberto duce Austriae (Bibliothek des literar. Vereins zu Stuttgart I, S. 68): Fuit vir

[62]) Aeneas Sylvius ist Augenzeuge: 1438 kam er zu Albrecht II. im Gefolge des Bischofs von Novara, der Gesandter des Herzogs von Mailand war, nach Wien; vgl. Bachmann, Geschichte Böhmens II, S. 347 Anm.

magnae staturae, venationis cupidus, in armis promptus facere quam dicere malebat, non ipse per se cernens, sed acquiescens consiliis eorum, quos bonos existimavit; nigra facie, oculis terribilibus, malorum omnium hostis .

2. Aeneas Sylvius, De Europa (Aenei Sylvii opera, Basel 1571, S. 389): Statura eius procera fuit, nervosum et validum corpus, facies terrifica, more gentis erasa barba, superius labium intonsum, vestem haud splendidam, balteus auro gravis cinxit nec unquam lateri defuit ensis [63]).
3. Johannis de Thurocz Chronica Hungarorum Pars quarta c. XXV (SS. rer. Hungar. ed. Schwandtner I. S. 240): Erat rex Albertus homo competentis proceritatis; faciei, plus ad nigredinem quam albedinem, tendentis; mitium morum, et petitioni suorum flexibilis [64]).
4. Johannis Dlugossi Historia Polonica lib. XII col. 719: (Albertus) in alba regali sepultus est, princeps mitis et modestus et religionis Christianae amator serventissimus, nigro capillo, corpore vegeto et robusto, oculis grandibus, tibiis tenuibus, capite rotundo et decenti, vultu hilari et rubeo, labiis tumentibus, excrescentiam et disproportionem in dentibus habens, quae illi dum ridebat vel loquebatur, aliqualem deformitatem ingerebant.
6. Cuspinian, De Caesaribus S. 603: Caeterum Albertus Quartus Princeps erat elegantissimi corporis, facie virili, barba nigra, moribus integerrimis ac multis animi virtutibus.
7. Gerard van Roo, Annales rerum belli domique ab Austriacis Habsburgicae gentis Principibus gestarum (1273—1556), Magdeburg 1709, S. 165: Albertus statura paulo supra mediocrem, colore subfusco, aspectu venerando, fortitudine mira. . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. In Erz gegossene Statue Albrechts II. am Grabdenkmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, etwa 1524—1527 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Heyck, Maximilian S. 4.
2. Porträtmedaillon auf dem etwa 1537 angefertigten Spielbrett des Hans Kels [65]); Abb. bei A. Ilg, Jahrbuch III, Taf. V zu S. 54. Nach Ilg S. 56 ist als Vorlage die Medaille Heraeus Taf. 28, 3 benutzt worden.
3. Miniatur in dem Gebetbuch Albrechts II. in der Klosterbibliothek zu Melk. Kemmerich S. 51.

---

[63]) Man vergleiche den wörtlich (von nervosum bis ensis) übereinstimmenden Bericht des Veit Arenpeck, Chronicon Austriacum bei Pez, SS. rer Austr. Sp. 1251.

[64]) Vgl. die wörtlich übereinstimmende Schilderung bei Veit Arenpeck a. a. O. Sp. 1251.

[65]) Kels war ein aus Kaufbeuren gebürtiger Holzschnitzer.

4. In den Originalzeichnungen zu den Imagines domus Austriacae des Francesco Tercio, der im Dienste Erzherzog Ferdinands von Tirol tätig war. Abb. A. Ilg, Francesco Tercio, Jahrbuch IX, Taf. 9 zu S. 262.
5. Huldigung vor Albrecht II., Friedrich III. und Karl V.: Handzeichnung von Jörg Breu (gest. 1538) in der Albertina zu Wien. Stoedtner S. 123 Nr. 29964; vgl. Friedrich III. b 19.
6. In Öl gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol (gest. 1595): Brustbild mit braunen Augen, Haupthaar und Schnurrbart. »Das Bildnis geht sehr wahrscheinlich auf ein Original jener Zeit zurück, wie die treffliche Charakteristik, die sich in seinen Zügen ausspricht, zeigt«; vgl. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 124. Abb. ebenda Taf. IX zu S. 114; Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 445. Denselben Typus weist das
7. Bild aus dem Stammbaum der K. K. Ambrasersammlung in Wien auf. Nach ihm ist das Titelbild bei Lichnowsky V gestochen [66].
8. In der Holzschnittfolge »Triumph«, von Maximilian I. veranlaßt (in den »Grabpildtern«); vgl. F. Schestag, Jahrbuch I, S. 154 ff. Abb. G. Hirth I², S. 169.

c) Siegel; vgl. Pettenegg, Festschrift S. 166 f.

1. Königliches Thronsiegel; Abb. Sava, Mitteilungen XIII (1868), Anhang Taf. XII, Fig. 76 und S. 189. Heffner Taf. XVII, 107. K. U. i. A. Lief. XI, Taf. 6 a. Stacke I7, S. 738. Jäger II², S. 463. Knackfuß I, S. 434. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384. Kemmerich S. 51.
2. Thronsiegel für das Herzogtum Schweidnitz; Abb. Sava, Mitteilungen XIII, S. 190.

d) Münzen und Medaillen.

G. Heräus Taf. XVIII, Nr. 1 und S. 18; Taf. XXVIII, 3 und S. 39.

Elisabeth

(Tochter Kaiser Sigmunds und der Barbara Cilli, geb. 1409, vermählt 1422 April 26, gest. 1442 Dezember 19, begr. in Stuhlweißenburg).

a) Künstlerische Porträts.

1. Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, 1530 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Heyck, Maximilian S. 7.
2. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Ferdinands von Tirol; vgl. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 124.

---

[66] A. Primisser, Übersicht S. 14 Saal IV Nr.5 erwähnt ein Gemälde Albrechts II. und seiner Gemahlin Elisabeth.

3. In den Zeichnungen zu dem Prachtwerk: Imagines Domus Austriacae. Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 53 zu S. 262.

b) Münzen und Medaillen.
Heräus S. 39 und Taf. XXVIII, 2.

Friedrich III.

(geb. 1415 September 21 zu Innsbruck, gew. 1440 Februar 2 zu Frankfurt, gekr. 1442 Juni 17 zu Aachen, gekr. 1452 März 19 zu Rom, gest. 1493 August 19 zu Linz, beigesetzt 1513 November 1 in der Oberkirche von St. Stephan in Wien).

a) Literarische Porträts; vgl. G. Voigt, Enea Silvio Piccolomini I, S. 250.

1. Aeneae Sylvii epistola von 1444, Juni 26 (R. Wolkan, Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini I, 1, S. 349 Nr. 151): Respice, inquit Vegius, illam plagam; videsne iuvenem albis comis planisque? nondum annos triginta natus est, rarus in ore risus, gravis incessus viro, verba pauca, pudor ante faciem, longo vultu, statura plus quam mediocri, lato pectore . . . . . . Vultus Fortune, ut cernis, blandus est. Friderici oculi torvi sunt vixque Fortunam intuentur.
2. Jos. Grünbeck, Historia Friderici IV. et Maximiliani I. c. 2 (J. Chmel, Österreichischer Geschichtsforscher I, S. 67): Fridericus tercius Romanorum imperator . . . . mox ineunte pueritia virilem animum eamque in vultu constanciam et moribus gravitatem preseferre coepit, ...
3. Krönungsbericht des Columbanus de Pontremulo (Denis, Catal. Mss. Bibl. caes. Vindob. I, 525 bei Chmel II, 717): Est autem aspectu ipso perhumanus, omni dignitate et autoritate clarissimus, iocosus, hilari facie ac liberali . . . . . . Ea quidem comitate maiestateque ipsius ora redundabant, ut ipso aspectu orisque egregia specie, qui eum fore minime cognoscerent, eundem ceterorum regem penitus iudicarent.
4. Aeneas Sylvius, Historia de Europa (Opera, Basel 1571), S. 414: Multa sunt in hoc Caesare, quae laudare possis: Corpus egregium et species imperatore digna [67]), animus sedatus et tranquillus, ingenium perspicax . . . . . .
5. R. v. Liliencron I Nr. 79 vom alten Zürcherkrieg S. 387 V. 25—26: Adenlich ist din gestalt, frölich ist din gesicht.

---

[67]) Cuspinian, De Caesaribus S. 618 schildert Friedrich mit denselben Worten; ebenso Veit Arenpeck, Chronicon Austriacum bei Pez, SS. rer. Austr. Sp. 1293.

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Holzbüste Friedrichs III., von Jörg Syrlin d. Ä. aus Ulm, ursprünglich im Kloster Weingarten, jetzt Bayrisches Nationalmuseum München, Saal 17 [68]).
2. In Erz gegossene Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck; 1522 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen. Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, Taf. XXX zu S. 176 J. von Pflugk-Harttung, Im Morgenrot der Reformation S. 16.
3. Sandsteinkopf Friedrichs III. saec. XVI im Wormser Paulusmuseum.
4. Statue auf einem Kamin des 15. Jahrh. in Meißen, Albrechtsburg, Wappensaal.
5. Reliefbildnis Friedrichs im Kaiserornat auf der Grabplatte des Grabmals im Stephansdom zu Wien, von Nicolaus Lerch von Leyden um 1478 begonnen und vollendet. Der Kaiser ist in liegender über 7 Fuß hoher Figur aus rotem Salzburger Marmor dargestellt. Die Tumba ist 1495—1517 auf Veranlassung Maximilians I. von Michael Dichter (?) fertiggestellt worden. — Knackfuß I, S. 501. Herrig S. 390. Prutz-Oncken, Taf. zu S. 697. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 538. Jäger II², S. 492. Stacke I7, S. 781. Henne am Rhyn I, S. 453. Jansen S. 31. H. Luckenbach S. 85. Kemmerich S. 54. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 424. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 447. Bei Heyck II, 373 findet sich eine Abbildung des ganzen Marmordenkmals.
6. Porträtmedaillon auf dem etwa 1537 angefertigten Spielbrett des Hans Kels (s. Albrecht II. b 2). Abb. Ilg, Jahrbuch III, Taf. V zu S. 54. Als Vorlage hat auch hier eine Medaille gedient; vgl. Heräus XII, 7.
7. Begegnung Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal vor den Toren von Siena (1452): Freskogemälde von Pinturicchio in der Bibliothek des Domes zu Siena. Prutz-Oncken S. 427. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 418. Stacke I7, S. 763. Steinmann S. 129. Heyck, Maximilian S. 28. Heyck II, S. 347. W. Boulting, Titelbild [69]).
8. Dichterkrönung des Enea Silvio durch Friedrich III. in dem Zyklus von Freskogemälden Pinturicchios zur Lebensgeschichte des Aeneas in der Dombibliothek zu Siena (1503—1507 gemalt): Jäger II², S. 465.

---

[68]) A. Bachmann, Deutsche Reichgeschichte im Zeitalter Friedrichs III. und Maximilian I. (Leipzig 1894), Bd. II S. 520: »Aber auch den Kaiser (Friedrich III.) rühmte noch durch Jahrhunderte ein ehernes Standbild, auf festem Steinfundament inmitten des Marktplatzes von Neuß errichtet, den kommenden Geschlechtern als Befreier aus höchster Not und burgundischer Bedrängnis.«

[69]) v. Reber S. 4 erwähnt zwei verloren gegangene Bilder Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore (nach dem Fickl. Inventar Nr. 3148 u. 3149).

Stacke I7, S. 760. Steinmann, Pinturicchio S. 125. Heyck, Maximilian S. 29. Heyck II, 343. W. Boulting zu S. 112. Siehe unten Anhang IV.

9. Kaiserkrönung Friedrichs durch Papst Nicolaus V. (1447—1455): Ölgemälde im german. Nationalmuseum; wahrscheinlich aus der Schule des Dirk Bouts in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts; vgl. H. Stegmann, Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum (1895) S. 53 ff.; Abb. ebenda Anhang, Taf. III. Kemmerich S. 52 [70]).
10. Bildnis Friedrichs aus der ehemaligen Amtsstube des Weberhauses in Augsburg, gemalt 1457 von Peter Kaltenhoff. (Bayr. Nationalmuseum, Saal 9).
11. Tafelbild in der Spitalkirche zu Obdach in Steiermark.
12. Auf dem Rosenkranzbilde in Köln, Andreaskirche, bald nach 1476 vom Meister von St. Severin (?) fertiggestellt: Friedrich III., Leonore und Maximilian I. knieen vor Maria als der Beschützerin der Rosenkranzbrüderschaft; vgl. Schnütgen, Zeitschrift für christl. Kunst (1890), S. 18 f. (nebst Abbildung).
13. Porträt Friedrichs III. im Museum zu Klagenfurt; vgl. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV. (Wien 1860) S. 89 Anm. 1: Auf der Flügeltüre eines, die Inaugurierung des Hochmeisters Siebenhirter vorstellenden Gemäldes, das nach dem Kostüm zu urteilen dem Schlusse des 15. Jahrh. angehört und sich nun in den Sammlungen des kärntnischen Geschichtsvereins befindet, ist zu lesen: »Anno Domini 1468 den ersten Januarii hatt Bapst Paulus der Ander bestadt auf Beger Khayser Friedrichs III. des Stifters den löblichen Ritter Orden St. Georgen, und den gestrengen Herrn St. Johannsen Sybenhirt zum ersten Hochmeister erwehlet, gesegnet und bestädt, wie hie gemalet und gescheen zu Rom in Santt Johanniskirchen.«
14. Gemälde in der k. k. Ambraser Sammlung, Wien. Es bildet die Vorlage für den Kupferstich bei Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VI [71]).
15. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol (gest. 1595); vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV S. 119 Nr. 109.
16. In den Originalzeichnungen zu den Imagines Domus Austriacae; Abb. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 7 zu S. 262.

---

[70]) Vgl. L. Pastor, Geschichte der Päpste I, 3 u. 4. Aufl., S. 494 Anm.

[71]) A. Primisser, Übersicht S. 15 f., Saal IV, Nr. 30, 31, 44, erwähnt 3 Gemälde Friedrichs III. in der Ambraser Sammlung. — Ob auch das Deckenmedaillon in der Rathauslaube zu Lüneburg: ‚ein Bote bringt dem Kaiser Nachricht' eine Darstellung Friedrichs III. enthält, ist zweifelhaft; vgl. Stoedtner S. 117 Nr. 17840.

17. Miniatur in der Wiener Hofbibliothek, Cimeliensammlung, die die Absägung des Unterschenkels des Kaisers wegen Zehenbrandes darstellt (?).
18. Entwurf zu dem Grabbilde Friedrichs III. in Innsbruck (s. o.); Federzeichnung von Gigl Sesselschreiber. Abb. D. v. Schönherr S. 167.
19. Handzeichnung von Jörg Breu (gest. 1538) in der Albertina zu Wien: Huldigung vor Albrecht II., Friedrich III. nnd Karl V. Stoedtner, S. 123 Nr. 29964; vgl. Albrecht II. b 5.
20. Holzschnitte von Michel Wohlgemut aus Hartmann Schedel, Liber chronicorum Nürnberg 1493: Friedrich III. im Krönungsornat. Heyck, Maximilian S. 11. Friedrich III. und Pius II. (1458—1464): Jansen S. 26. Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur S. 471.
21. Kaiser Friedrich III., Kaiser Maximilian: Holzschnitt von Hans Weiditz, Augsburg (tätig um 1516—36) in dem Werke: Huttichius, Imperatorum Romanorum libellus. Straßburg 1525. In dem anläßlich des Internationalen Kongresses für histor. Wissenschaften (1908) herausgegebenen Katalog einer Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit Maximilians Nr. 137, S. 18 [72]).
22. In den von Maximilian veranlaßten Holzschnittfolgen, allerdings in oft idealisierter Gestalt: im Weißkunig, herausgegeben von A. Schultz, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen zu Wien VI, S. 4, 16, 20, 30, 32, 34, 38, 40, 46, 50, 51, 116, 126, 128, 129, 263, 265, 268, 270, 374; in der Genealogie herausgeg. von S. Laschitzer, Jahrbuch VII, Taf. 76, in der Ehrenpforte (vgl. Ausgabe von Ed. Chmelarz, Jahrbuch IV), in dem Triumph (Ausgabe von Franz Schestag, Jahrbuch I). Einzelreproduktionen: G. Hirth I², S. 53, 54, 63, 164, 270, 271, II, S. 454. Prutz-Oncken II, S. 518. Heyck, Maximilian S. 58, 113, 114.

c) Siegel; vgl. Pettenegg, Festschrift S. 167 f.

1. Münzsiegel als Herzog vor der Wahl zum römischen König. Abb. K. von Sava, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XVI, Anhang Tafel 4, Fig. 2 und S. 17 f.
2. Majestätssiegel als römischer König. Abb. Sava a. a. O. S. 13 Fig. 3. Heffner Taf. XV, 109. K. U. i. A. Lief. XI, Taf. 10, 11, 13—15.
3. Majestätssiegel als römischer Kaiser, die Vorderseite bis auf Einzelheiten dem vorigen gleich. Abb. Heffner Taf. XVI, 111. K. U. i. A. Lief. XI, 20. Prutz-Oncken II, zu S. 422. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 412. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 482/83.

---

[72]) Der bei Henne am Rhyn I, S. 320 auf den Kaiser gedeutete Holzschnitt von A. Dürer: ‚Celtes überreicht Friedrich III. sein Werk' in Celtes Opera Hrosvite, Nürnberg 1501, bezieht sich auf Friedrich III. den Weisen von Sachsen († 1525) (vgl. Katalog Nr. 143).

4. Münzsiegel für das Erzherzogtum Österreich. Abb. Vs. K. von Sava, S. 22 Fig. 6; Heffner Taf. XVII, 112. Rs. Sava S. 23 Fig. 7. Prutz-Oncken II, S. 503. Die Rs. stellt den Herzog zu Pferde dar.
5. Goldene Bulle als König. Abb. Sava Anhang Tafel 8, Fig. 8; K. U. i. A. Lief. XI, 12.
6. Goldene Bulle als Kaiser; die Vorderseite ist der vorigen bis auf Einzelheiten gleich. Abb. Heffner, Taf. XVII, 115.
7. Hofgerichtssiegel: Heffner Taf. XVI, 113. K. U. i. A. Lief. XI, 22 d.
8. Contrasiegel mit dem Porträt Friedrichs III. Sava S. 32 Fig. 23.

d) Münzen und Medaillen.

Heraeus, Taf. XII, 1—11 und S. 15; Taf. XIV, 1—2 und S. 16; Taf. XVIII, Nr. 2 und S. 18. — Cappe I, S. 180 Nr. 827; II, S. 132 Nr. 611; III, S. 163 Nr. 734, S. 168 Nr. 766—768, S. 179 Nr. 837—838 a. Herrig S. 391. Einzelreproduktionen:

1. Denkmünze auf Friedrich III. Abb. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 517. Heyck, Maximilian S. 10. Heyck II, S. 373.
2. Zwei goldene Pfennige mit dem lebenswahren Porträt Friedrichs III., von Bernhard Beheim dem jüngeren 1513 auf Veranlassung Maximilians I. geschaffen [73]; vgl. K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich Jahrbuch XIV, S. 18. Abb. ebenda, Taf. II zu S. 16 Nr. 3—4.
3. Porträtmedaillon Friedrichs III. in späterem Lebensalter von Antonio Abbondio (um 1570) (Nürnberg, German. Museum), wahrscheinlich nach einer Medaille von Giovanni de Candida gearbeitet. Stacke I^7, S. 780; Jäger II^2, 479. Kemmerich S. 53.

Eleonore von Portugal

(Tochter Eduards von Portugal, Gemahlin Friedrichs III., geb. 1438 September 14 zu Torres Vedras, vermählt 1452 März 16 zu Rom, gestorben 1467 September 3 zu Wiener-Neustadt, begraben in der Zisterzienserabtei Neukloster in Wiener Neustadt).

a) Literarische Porträts.

1. Aeneae Sylvii Historia rerum Friderici tertii ed. I. H. Boecler, Argentorati 1685, S. 72 (übers. von Th. Ilgen II, S. 49): Statura mediocri virgo, annos nata sedecim, laeta fronte, nigerrimis atque illustribus oculis, ore parvo, genis ad gratiam rubescentibus, cervice candida, facie ex integro venusta, nullaque videbatur parte mendosa. Verum forma corporis egregia, dotes animi multo praestantiores fuere . . . . . (= ed. Kollar S. 266).

---

[73]) Anläßlich der feierlichen Beisetzung Friedrichs III. in dem prunkvollen Sarkophage im Jahre 1513.

b) Künstlerische Porträts.

1. Grabplatte der Kaiserin Eleonore von Portugal auf dem Marmorgrabdenkmal im Chor der Zisterzienserabtei Neukloster in Wiener-Neustadt, von Nicolaus Lerch aus Leyden (gest. 1493) angefertigt. — K. Lind, Mitteilungen XIV (1869), S. 103: Das Antlitz ist schön, voll edlem Ausdruck und von gewinnender Anmut, die aufgelösten Haare wallen zu beiden Seiten in reicher Fülle über die Schultern bis auf die Füße herab. Abb. Karl Lind a. a. O. S. 103. Prutz-Oncken II, Taf. zu S. 696. Prutz-Pflugk-Harttung III, Taf. zu S. 538. A. Schultz zu S. 392.
2. In Erz gegossene Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck; vor 1519 aus der Werkstätte des Gilg Sesselschreiber hervorgegangen. Abb. D. v. Schönherr, Gesch. des Grabmals Maximilians I., Jahrbuch XI, Taf. 28 zu S. 176. H. Tietze, Zwei deutsche Bronzefiguren des 16. Jahrhunderts im Stifte Heiligenkreuz, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Histor. Denkmale IV (Wien 1908), S. 137 Fig. 64. Tietze a. a. O. S. 136 f. schildert sie: Das strähnige Haar rahmt eine stark abgerundete Stirn, die mit einer geringen Einsenkung in die gerade Nase übergeht; beim Auge sind beide Lider stark durchgearbeitet, so daß sich ein Lichtstreifen auf ihren Rändern ansammelt. Besonders charakteristisch aber ist der untere Teil des Gesichtes; unter dem scharf geschnittenen Munde ein tiefer Einschnitt und ein sehr rundes Kinn; vgl. Nr. 9.
3. Gemälde in der k. k. Ambrasersammlung, Wien. Abb. Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VII, Titelbild, in Kupfer gestochen [74]).
4. Begegnung Eleonorens von Portugal mit Friedrich III. vor den Toren von Siena, Freskogemälde von Pinturicchio; siehe Friedrich III. Nr. 7.
5. Gemälde in der Sammlung des Earl Stanhope, wahrscheinlich 1452 in Neapel von Joannes Alamannus gemalt; vgl. Augustus Franks und George Scharf, Archeologia XLIII (1871), S. 1. Eine Kopie in Dresden [75]).
6. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Ferdinands von Tirol (†1598). Abb. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 120 Nr. 110. „Das vorliegende Bildnis weicht von allen sonst bekannten, in denen die Kaiserin braune Augen (hier blaue) hat und zumeist einen Lilienstengel trägt, völlig ab.“
7. Vgl. Friedrich III. b. Nr. 12.
8. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu den Imagines domus Austriacae. Abb. Jahrbuch IX, Taf. 52 zu S. 262.

---

[74]) A. Primisser, Übersicht S. 15, nennt zwei Gemälde Eleonorens: Saal IV, 29 u. 32.

[75]) Zitiert nach Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 120 Anm.

9. Entwurf zu dem Grabbilde Eleonorens in Innsbruck (s. o. Nr. 2), Federzeichnung von Gigl Sesselschreiber. Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 168.
10. Reisealtärchen der Eleonore von Portugal mit deren Bildnis als Stifterin: Niederländische Deckfarbenmalerei auf Pergament (um 1450). Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin; vgl. Katalog Nr. 116.
11. Eleonore in den von Maximilian veranlaßten Holzschnittfolgen, im Weißkunig, herausgegeben von A. Schultz, Jahrbuch VI, S. 9, 11, 20, 30, 36, 40, 46, 48. Einzelabb. G. Hirth I², S. 53, 54; im Triumph (vgl. F. Schestag, Jahrbuch I, S. 154 ff.) und in der Ehrenpforte (vgl. E. Chmelarz, Jahrbuch IV, S. 289 ff.).

c) Münzen und Medaillen.
G. Heräus Taf. XII, 12 und S. 15; Taf. XVIII, 3 und S. 18.

Maximilian I.

(geb. 1459, März 22 zu Wiener Neustadt, gew. 1486, Februar 16 zu Frankfurt, gekr. 1486 April 9 zu Aachen, Kaiser 1493 August 19, gestorben 1519 Januar 12 zu Wels in Oberösterreich, beigesetzt 1519 Januar 27 im Hochaltar der St. Georgskapelle der Burg zu Wiener-Neustadt) [76].

a) Literarische Porträts.

1. Jos. Grünbeck, Historia Friderici IV. et Maximiliani I c. 47, Chmel, Österreichischer Geschichtsforscher I, S. 97 (übers. von Th. Ilgen, Die Geschichte Friedrichs III. und Maximilians I. von Joseph Grünpeck S. 67 f.): De statura corporis eius: Forma fuit per omnes etatis gradus excellens, tranquillo vultu et sereno, fulgencium occulorum et siderei quasi vigoris quibus etiam infuit aliquod amoris illicium ut ab omnibus tam viris quam mulieribus diligeretur, capillos habuit leniter passos, atque ad humeros usque demissos, ita ut cervicem etiam obtegerent, nigricancia supercilia, mediocres aures, nasum a summo deductiorem et ab imo eminenciorem, colorem aquilinum inter candidum sanguineumque medium, iustam staturam articulis firmis, ut hastam decem cubitorum extensa palma sine alterius manus ministerio in altum porrectam ferret, incessit cervice erecta, frequens sermone, nunquam tacitus inter familiares, nisi aliquid negocii ingrueret, necessitate afferente taciturnitatem, valitudine prospera tempore vite pene toto usus, medici raro ad latus fuere; pilosus in pectore, manus insuper pulcherrimas habuit, tantaque postremo fuit

---

[76]) Das Grabdenkmal in der Hofkirche zu Innsbruck, das 1508—66 nach Maximilians Plänen geschaffen wurde, ist ein Kenotaph

membrorum omnium aptitudine, ut neque quispiam principum sui temporis superarit eum optima constitucione corporis.

2. Jasonis Mayni[77] iureconsulti, equitis Romani .... ad serenissimum Maximilianum invictissimum Romanorum regem, in auspicatissimis eius et Augustae Blanchae Mariae Nuptiis, epithalamion (Freher-Struve SS. rer. Germ. II, 470): Accedit totius corporis dignitas et elegantia, quae plurimum de coelo traxisse creditur: et virtutibus gratiam vel (ut Pacatus inquit) suffragium addit. Valida membrorum internodia, lacertorum robur, lati pectoris firmitas, maiestas vultus, regium supercilium, quidam imperatorius oculorum vigor: ut appareat naturam heroicum totius corporis decorem indulsisse, qui te imperio dignum ostentaret.
3. Cuspinian, De Caesaribus S. 737: Fuit autem humanus princeps s t a - t u r a q u a d r a t a , in qua Caesarea Maiestas eluxit ac resplenduit. . . .
4. Relazione di Germania di Vincenzo Quirini 1507 bei Eugenio Albèri, Le Relazioni degli ambasciatori Veneti al Senato Durante il Secolo Decimosesto Serie I, Vol. VI, S. 26: È questo re de' Romani nobilissimo di sangue, figliuolo dell' ultimo imperatore Federico di casa d'Austria, e della sorella che fu del re Alfonso di Portogallo, di età di cinquanta in circa, di persona comune, non molto bello di volto, ma ben proporzionato e robustissimo, di complessione sanguinea e collerica, e per l'età sua molto sano, nè altro lo molesta che nu poco di catarro che continuamente gli discende per rispetto del quale ha usato ed usa sempre far nelle caccie grande esercizio. Per quanto spetta all' animo, è umanissimo, piacevole, affabile con ognuno, prodigo piu tosto che misero, esperto nelle guerre e nel governo degli eserciti piu che null' altro capitano di Allemagna, sollecito, vigilante e di grandissimo cuore, e quello che meglio s'intende d'ogni sorta d'artiglierie, e meglio le sa maneggiare che i maestri proprj che le fanno e le adoperano.
5. Heuterus (Rerum Belgicarum lib. VII, Ausg. Antwerpen 1598 p. 340 ff.: Maximilian hatte ein edles (decorus) und männliches Gesicht, mit mittelgroßen und grauen Augen, vorragender (breiter) Stirn, Adlernase, starkem Gebiß (malis solides), schönem Mund und zurücktretendem Kinn (mento redukto). Seine Figur war gedrungen (quadrata) und mittelgroß. Hinsichtlich der Haarlocken, Teint und Farbe der Brauen war er ein Mischling aus germanischem und portugiesischem Geblüt (Germanico Lusitanicoque mixtus) und erweckte so im Beschauer eine angenehme Erinnerung an seinen Vater und seine Mutter, wie er ja, eine echt kaiserliche Erscheinung, Würde und Autorität vereinte. Seine

---

77) Ein Augenzeuge von 1494; vgl. Ulmann I, S. 189.

Gesundheit war kräftig und durch seine Konstitution war er in hohem Grade befähigt, Anstrengungen, Klimawechsel und rauhe Jahreszeit, Hunger und Durst zu ertragen."

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Statue am Kaufhaus zu Freiburg i. Br. Abb. K. Schäfer, Das alte Freiburg (Freiburg i. Br. 1895), S. 72; das Kaufhaus im ganzen: Heyck II, S. 429.
2. Statue in Kehlheimer Stein, Prag, von Hans Daucher. Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum, Saal 14. Stoedtner S. 71 Nr. 12099.
3. Statue auf einem Renaissancekamin im Justizpalast zu Brügge. Heyck S. 20. Die plastische Darstellung Maximilians von Guyot de Beaugrant im Justizpalast zu Brügge befindet sich als Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, Saal 14.
4. Statue auf einem Kamin des 15. Jahrhunderts in Meißen, Albrechtsburg, Wappensaal.
5. Statue auf dem Sarkophage in der Hofkirche zu Innsbruck, in Erz gegossen von Ludwig de Duca 1582—1584; sie stellt Maximilian kniend mit gefalteten Händen dar; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Herrig S. 400. Stacke I7, S. 813. Heyck, Maximilian S. 2.
6. Steinrelief von Hans Dollinger (1527): Kampf zwischen Dürer und Spengler vor Kaiser Maximilian (Bayr. National-Museum); erwähnt bei Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 189. Stoedtner S. 72 Nr. 3045.
7. Porträtmedaillon auf dem etwa 1537 angefertigten Brettspiel von Hans Kels; Abb. A. Ilg, Jahrbuch III, Taf. V, zu S. 54.
8. In Buchs meisterhaft geschnittenes Medaillon mit den Brustbildern Maximilians I., Karls V. und Ferdinands (1541). Vgl. Ilg, Jahrbuch III, S. 68 f. Abb. ebenda S. 69.
9. Camee in Solenhofer Stein geschnitten (k. k. Münzkabinett). Abb. F. Kenner, Cameen und Modelle des 16. Jahrhunderts, Jahrbuch IV, Taf. I zu S. 2.
10. 24 Relieftafeln aus Alabaster am Sarkophage Maximilians I. in Innsbruck, mit Ausnahme von dreien von dem Niederländer Alexander Colins (1526—1612) aus Mecheln 1564—66 geschaffen; sie stellen die Taten und Schicksale Maximilians dar. Einzelabb. Jahrbuch XI, Taf. 34, 35 zu S. 216. Prutz-Oncken II, zu S. 667, S. 726, S. 737. Prutz-Pflugk-Harttung III zu S. 542, S. 588. Jäger II[2], S. 491. Stacke I7, S. 778, 779, 797, 802, 803. Heyck, Maximilian, S. 33, 61, 73, 79, 81. Jansen S. 35, 40. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 450, 451, 459.

11. Vgl. Friedrich III. b 12.

12—19. Albrecht Dürers (1471—1528) Maximilianbildnisse; vgl. H. Stegmann, Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg 1901), S. 132 ff.:

12. Auf dem 1506 für das deutsche Kaufhaus in Venedig gemalten Ölbild „Das Rosenkranzfest" (jetzt im Prämonstratenserstift Strahow zu Prag). Nach Stegmann S. 133 hat als Vorlage für das Porträt Maximilians eine im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Zeichnung nach dem Bilde Ambrogios de Predis gedient. Abb. Knackfuß, Dürer S. 49. Heyck, Maximilian S. 105. Neuwirth, Prag S. 126. B. Haendcke, Kunstanalysen aus 19 Jahrhunderten Taf. zu S. 48 [78]).

13. Brustbild Maximilians: In Kohle ausgeführte Handzeichnung vom Jahre 1518 (Albertina zu Wien). Abb. Knackfuß, Dürer S. 105. Heyck, Maximilian S. 103. v. Bezold S. 65. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen IV, Teil 2 zu S. II. Kemmerich S. 56.

14. Holzschnitt: zwei Fassungen α) Brustbild, ohne Umrahmung, wohl noch aus dem Jahre 1518; Abb. E. Reicke, S. 467. G. Dehio IV, Taf. 40, 3; β) mit Umrahmung: G. Hirth I^2, S. 18/19. Lützow S. 124. Stacke I^7, zu S. 816. Jäger II^2, S. 495. Knackfuß, Dürer S. 106. Henne am Rhyn I, S. 423. Jansen, Titelbild. Heyck, Maximilian S. 125. Stegmann S. 138. H. Luckenbach S. 77.

15. Konrad Celtes überreicht Maximilian I. sein Buch: Holzschnitt von Dürer in dem Werke von Celtes, Quatuor libri amorum. Nürnberg 1502. Abb. Jansen S. 122. Katalog nr. 142.

16. Brustbild Maximilians, in Wasserfarben auf Leinwand gemalt (German. Nationalmuseum, Nürnberg). Abb. Stegmann a. a. O. Taf. II zu S. 140. Heyck II, S. 393. Kemmerich S. 57.

17. Brustbild Maximilians: Ölgemälde im k. k. Hofmuseum zu Wien, 1519 auf Holz gemalt. Abb. Prutz-Oncken II, zu S. 830. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 545. Stegmann S. 43. Knackfuß, Dürer S. 107. Heyck, Maximilian, Titelbild. Pflugk - Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 456. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 456. Reproduktion Nr. 3668 der Photographischen Gesellschaft zu Berlin.

18. Nach einer Vermutung Stegmanns a. a. O. S. 145 f. ist das im Besitze des Fürsten von Wied zu Neuwied befindliche auf Holz gemalte Bild ebenfalls als Werk Dürers anzusehen, in dem der „Meister ein ideales Porträt Maximilians geben wollte". Abb. ebenda.

---

[78]) Vgl. die Studien Dürers zum „Rosenkranzfest" im Berliner Kupferstichkabinett. Lippmann, Dürers Handzeichnungen Nr. 17. Stoedtner S. 119 Nr. 18676.

19. Reiterrüstungen mit dem Bildnis Maximilians: Federzeichnung von A. Dürer (?) im Berliner Kupferstichkabinett. Abb. Heyck, Maximilian S. 77. Katalog nr. 16.
20. Maximilian I. als König: Gemälde von Bernhard Strigel 79) (1461—1528) vom Jahre 1507 in der Münchener Alten Pinakothek Nr. 191 (jetzt Augsburger Galerie). Abb. Heyck, Maximilian S. 30. Heyck II, S. 366. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 455. Jäger, Deutsche Gesch. I zu S. 425. Kemmerich S. 56.
21. Maximilian und seine Familie (Maria v. Burgund, Philipp d. Schöne, Karl und Ferdinand): Ölgemälde von B. Strigel (Wien, k. k. Gemäldegalerie). Abb. Heyck, Maximilian Taf. zu S. 74. Lübke-Semrau III, S. 460. Jäger, Deutsche Gesch. I, zu S. 425. Reproduktion Nr. 3636 der Photograph. Gesellschaft zu Berlin.
22. Aquarell in der Kupferstichsammlung der Universität Erlangen, dem B. Strigel zugeschrieben. Abb. Heyck, Maximilian S. 47.
23. Gemälde von Lucas von Leyden (1494—1533) (Wien, k. k. Gemäldegalerie). Abb. Heyck, Maximilian S. 41. Nach diesem Originale ist die Maximilian darstellende Miniatur in dem Pergamentkodex der Wiener Hofbibliothek »Livre des ordonnances de la toison d'or« gemalt; vgl. Th. Frimmel und J. Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vließe, Jahrbuch V, S. 271; Abb. Taf. XX zu S. 266.
24. Kupferstich von J. Suiderhoef (k. k. Familienfideikommißbibliothek, Wien). Abb. Kulturgeschichte des Mittelalters von A. Kaufmann, E. Mogk, H. Hirt u. a. m. (Leipzig 1897), S. 889. Fr. Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur (Leipzig und Wien 1897), S. 228. Der Stich Suiderhoefs wiederholt fast genau den Typus des Maximilianporträts von Lucas von Leyden (s. o. Nr. 23).
25. Kupferstich von Lucas von Leyden (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett). Abb. E. Reicke, Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit (Leipzig 1900), S. 63.
26. Gemälde von Hans Grunewald (k. k. Gemäldegalerie, Wien Nr. 1429). Abb. unbekannt.
27. Maximilian als König: Gemälde von Ambrogio de Predis (tätig 1482 bis 1506) vom Jahre 1502 (k. k. kunsthistorisches Hofmuseum zu Wien); vgl. Th. von Frimmel, Unveröffentlichte Gemälde aus der Am-

---

79) Ein Verzeichnis der Werke Strigels gibt R. Vischer, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VI, S. 82 ff. V. erwähnt hier außer den oben angeführten noch zwei Porträts Maximilians. Auch der Kopf des Propheten Zacharias in der Augsburger Gallerie scheint nach Vischer das Porträt des jugendl. Maximilians zu sein. v. Reber S. 9 führt ein im Ficklerschen Inventar verzeichnetes, jetzt im Münchener Nationalmuseum befindliches, dem B. Strigel zugeschriebenes Gemälde an.

braser Sammlung, Jahrbuch XV, S. 124 ff. Abb. ebenda, Taf. XV zu S. 124. Heyck, Maximilian S. 71. Gazette des beaux arts 49 (1907) S. 301. Kemmerich S. 56 [80]).

28. Handzeichnung in der Akademie der schönen Künste zu Venedig, mit dem segnenden Christuskinde und den Köpfen Maximilians und Blanca Marias. Das Porträt Maximilians stimmt in allen wesentlichen Zügen mit dem Gemälde Ambrogio de Predis (Nr. 28) überein. Vgl. Blanca Nr. 4.
29. Zeichnung von Hans Holbein d. Ä. (etwa 1465—1524) im Berliner Kupferstichkabinett; Abb. J. E. Weiß-Liebersdorf, Kirchliche Kunst im Alten Augsburg (München o. J.), S. 21 Nr. 12.
30. In dem Skizzenbuch Hans Holbein des Älteren: Kaiser Maximilian zu Pferde.. Stoedtner Nr. 18732 S. 108.
31. Hans Holbein d. J. (1497—1543): Maximilian und der Narr. Aus seinen 82 im Jahre 1515 entstandenen Randzeichnungen zu Erasmus von Rotterdam, Lob der Narrheit in der Ausgabe von Johannes Froben (1514) im Museum zu Basel. Abb. Stacke I7, S. 818.
32. Handzeichnung von Hans Baldung gen. Grien im Berliner K. Kupferstichkabinett. Stoedtner S. 125 Nr. 3224.
33. Maximilian und seine Braut Maria von Burgund, gleichzeitige Handzeichnung im Germanischen Museum, Nürnberg. Abb. Stacke I7 zu S. 774. Jäger II2 zu S. 486. Heyck II, zu S. 362 [81]).
34. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu den Imagines domus Austriacae. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 6 zu S. 262.
35. Max. I. auf einer Hirschjagd in der Langewiese bei Innsbruck: aus dem Jagdbuch Max I., verfaßt von W. Hohenleiter, gezeichnet von J. Kölderer (?). Abb. Pflugk-Harttung, Im Morgenrot der Reformation S. 32.
36. Aquarellierte Federzeichnung in dem Harnischbuch der gräflich Thun-Hohensteinschen Fideikommißbibliothek zu Teschen (Entwurf zur Genealogie). Abb. Jahrbuch VII, Teil 2, Taf. zu S. II.
37. Bildnis Maximilians von einem unbekannten Maler (Monogramm: S. M. E.?): Augsburg, Königliche Gemäldesammlung Nr. 111.

38—39. Zwei Bildnisse Maximilians I. im Chor der Ulrichskirche zu Augsburg saec. XVI.

---

[80]) A. Primisser, Übersicht S. 14 f. zählt 7 Gemälde Maximilians in der Ambrasersammlung auf: Saal IV, 23, 25, 35, 39, 62, 66, 116.

[81]) v. Reber S. 4 f. erwähnt mehrere im Ficklerschen Inventar verzeichnete, jetzt verloren gegangene Bildnisse Maximilians. — Vielleicht enthält auch das aus der Dürerschule stammende Gemälde in der Rathauslaube zu Lüneburg: „Ritter auf eine Landschaft blickend" eine Darstellung Maximilians. Stoedtner S. 117 Nr. 17841.

40. In Öl auf Papier gemalte Kopie in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (gest. 1595); vgl. Albrecht I. Nr. 3. Brustbild mit braunen Augen und braunem Haar, das tief in die Stirne gekämmt ist und schlicht an den Wangen herabhängt; siehe Jahrbuch XIV, S. 130. Nach F. Kenner, a. a. O. S. 130 ist das Antlitz dieser Kopie nicht unähnlich dem
41. Glasgemälde in der St. Georgskirche der Burg zu Wiener Neustadt, welches Kaiser Max nebst seinen Frauen und Kindern darstellt; vgl. K. Lind, Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien IX (1866) S. 21 f., Taf. III.
42. Maximilian als Jüngling, sich im Gebete zum hlg. Sebastian wendend: Miniatur im sog. älteren Gebetbuch Maximilians I. (Kodex 1907 in k. k. Hofbibliothek, Wien, Fol. 61). Vgl. E. Chmelarz, Das ältere Gebetbuch Maximilians, Jahrbuch VII, S. 201.
43. Bildnis Maximilians im Codex lat. Monacensis 23568 saec. XV.XVI (Kgl. Bibliothek München).
44. Blidnis Max I. in der Handschrift: Polonii Marcelli Romani de restituenda Italiae salute ad Caesarem Maximilianum Rom. imp. aug. oratio v. J. 1516 (Saal 73, Kasten 15 im Bayrischen Nationalmuseum).
45. Max im Profil: Miniatur in der aus dem Beginn des 16. Jahrh. stammenden Handschrift der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel Nr. 1563 Fol. 149[1]. Abb. Heinemann, Die Augusteischen Hss. I, Taf. zu S. 2.
46. Miniatur in Kod. Nr. 315 Fol. 6 der Universitätsbibliothek zu Innsbruck. Abb. in dem »Beschreibenden Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oestreich«, Bd. I. Tirol, S. 194.
47. Bilder aus »Oestreichisches Ehrenwerk« von Hans Jacob Fugger: Maximilians eidliche Zusicherung der Straflosigkeit der Flamländer (1488). Abb. Jansen S. 39. — Maximilian mit Philipp von Burgund, Karl V., Donna Juana und Ferdinand; Abb. Jansen S. 42.
48. Radierung von Daniel Hopfer (tätig etwa 1493—1536). Abb. G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch I², S. 17.
49. Holzschnitt in Hartmann Schedels Liber chronicorum (Nürnberg 1493). Abb. Jansen S. 36.
50. Kaiser Maximilian in der Kapelle: Holzschnitt von Hans Burgkmair (1473—1531). G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch I², S. 34. Prutz-Oncken II, Taf. zu S. 702.
51. Übergabe einer flandrischen Stadt an Maximilian: Federzeichnung von Hans Burgkmair. Abb. G. Hirth I², S. 48.
52. Maximilian in Ritterrüstung zu Pferde: Helldunkel-Holzschnitt mit zwei Platten von Jost de Negker nach einer Zeichnung von Hans Burgk-

maîr (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett). Hefner-Alteneck VII², Taf. 419. Abb. Prutz-Oncken II, Taf. zu S. 538. Prutz-Pflugk-Harttung III, Taf. zu S. 530. C. v. Lützow, Taf. zu S. 132. Heyck, Maximilian, zu S. 124. Vgl. E. Chmelarz, Jost de Negkers Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg, Jahrbuch XV, Taf. zu S. 392.

53. Messe Kaiser Maximilians: Holzschnitt von Hans Weiditz (tätig um 1516—1536). Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett. Katalog der Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit Maximilians, Berlin 1908, Nr. 24.
54. Kaiser Maximilian und Italien: Holzschnitt von Hans Weiditz in dem Buche Ulrichs von Hutten, Ad Caesarem Maximilianum exhortatorium. Augsburg 1519. Katalog Nr. 132.
55. Kaiser Friedrich III. Kaiser Maximilian: Holzschnitt von Hans Weiditz in Huttichius, Imperatorum Romanorum libellus. Straßburg 1525. Katalog Nr. 137; siehe Friedrich III. b 20.
56. Maximilian mit Kreuzfahne erhält Schwert und Palme von Gott Vater: Holzschnitt in dem Werke Sebastian Brant, Varia Carmina. Basel 1498. Katalog Nr. 138.
57. Etterlyn überreicht Maximilian sein Buch: Holzschnitt in Etterlyn, Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft. Basel 1507. Katalog Nr. 141.
58. Bild Maximilians unbekannter Herkunft bei Heyck, Maximilian S. 128.

Bei der fast unübersehbaren Zahl von Bildnissen Maximilians in den von ihm veranlaßten Holzschnittfolgen und illustrierten Darstellungen (Freydal, Teuerdank, Weißkunig, Genealogie, Triumph, Ehrenpforte) über die C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes S. 116 ff. zu vergleichen ist, sei hier nur auf die neueren zusammenfassenden Ausgaben und ihre Einleitungen verwiesen [82]. Immerhin mögen die Stellen angeführt werden, an denen sich Einzelreproduktionen aus jenen Werken finden, soweit sie ein Porträt Maximilians enthalten: A. Bartels S. 18. v. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation S. 225. G. Dehio IV, Taf. 43, 2. E. Diederichs,

---

[82]) a) Freydal, herausgeg. von Q. v. Leitner. Wien 1880—82.

b) Theuerdank nach der ersten Auflage vom Jahre 1517 neu herausgegeben von Simon Laschitzer. Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VIII. Wien 1888.

c) Weißkunig nach den Diktaten und Aufzeichnungen Maximilians I., zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, herausgeg. von A. Schultz, Jahrbuch VI. Wien 1888, S. 1 ff.

d) Genealogie Kaiser Maximilians, herausgeg. von S. Laschitzer, Jahrbuch VII, 1 ff.

e) Kaiser Maximilians Triumph von F. Schestag, Jahrbuch I (1883) S. 154 ff.

f) Über die Ehrenpforte Kaiser Maximilians vgl. E. Chmelarz, Jahrbuch IV, S. 289 ff. — Große Stücke aus Weißkunig, Triumph und Ehrenpforte sind bei G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch I², II, publiziert.

Deutsches Leben in der Vergangenheit I, S. 130, 131, 151, 217. Henne am Rhyn I, S. 323, 393, 438, 448, 450. Heyck, Deutsche Geschichte II, S. 397, 401. Heyck, Maximilian S. 1, 22, 32, 35, 58, 62, 64, 88, 90, 106, 112, 113, 115, 116, 118, 119—123. G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten I², S. 54, 55, 56, 57—61, 63, 64, 65, 153—157, 159, 161, 206, 207, 271, 275; II, S. 408—411, 414, 418, 428, 451. Jäger II², S. 493. Jansen S. 33, 46, 82, 95. Knackfuß, Dürer S. 92, 94, 95, 104, 117. Lübke-Semrau III, 438, 457. C. von Lützow S. 119, 121, zu S. 122 [83]), 130, 139, 141. Mummenhoff, Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit S. 29, 30. Prutz-Oncken II, S. 541, 655, 700, 701, 704, 707, 709, 741. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 532, 533, 548. Reicke, Lehre und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit S. 46, 70. Stacke I⁷, S. 783, 785, 811, 815, 816. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 475, 511, 539 [84]).

c) Siegel.

1. Kaiserliches Thronsiegel: Heffner Taf. XVIII, 121 und S. 30 Nr. 147.
2. Goldene Bulle, von Ulrich Ursenthaler 1508 geschnitten. Heffner, Taf. XIX, 123 und S. 31 Nr. 150. Vgl. J. v. Schlosser, Typare und Bullen in der Münz-, Medaillen- und Antikensammlung des Kaiserhauses, Jahrbuch XIII, S. 49 ff. (Abb. S. 50).
3. Siegel mit dem Bilde Maximilians I. und seines Enkels Karl. Heffner, Taf. XIX, 123 und S. 30 Nr. 148. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation S. 198. Jansen, Maximilian S. 80. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384.

d) Medaillen und Münzen.

Heräus, Taf. XII, 10, 11 und S. 15; Taf. XIV, 4—12, 13 und S. 16, Taf. XV, 2—17, Taf. XVI, 1—9; Taf. XVII, 1—9 und S. 17; Taf. XVIII, 6 und S. 18; Taf. XXI, 5—6 und S. 25; Taf. XLVII, 1. — Kappe III, S. 189 Nr. 906, 908. Herrig S. 402. Einzelreproduktionen:

1. Medaillenartiger Taler (mit der Jahreszahl 1479): Vs. Maximilian, Rs. Maria von Burgund mit hoher burgundischer Haube. Abb. A. v. Sallet, Münzen und Medaillen S. 155.
2. Kupfermedaille von Giovanni de Candida: Vs. Maximilian Rs. Maria von Burgund. Abb. Prutz-Oncken II, 667; Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 579. Heyck II, S. 364. Heyck, Maximilian S. 34. Pflugk-Harttung,

---

[83]) Die beiden Entwürfe zum Triumphwagen abgeb. Jahrbuch IV, Taf. zu S. II.

[84]) Die ikonographische Untersuchung wird, wenn sie die verschiedenen Auffassungen der äußeren Erscheinung Maximilians ins Auge faßt, den Anteil der von dem Kaiser beschäftigten Künstler (L. Beck, H. Burgkmair, A. Dürer, H. Schäuffelein, H. Springinklee u. a.) an den einzelnen Stücken zu berücksichtigen haben. Vgl. C. von Lützow S. 119 ff.

Im Morgenrot der Reformation S. 22. Vgl. K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich Jahrbuch XIV, S. 19 (Abb. S. 20 Nr. 1). Eine Nachahmung dieser Arbeit durch einen Tiroler Meister ist

3. die Vermählungsmedaille: Vs. Maximilian, Rs. Maria von Burgund (mit der Jahreszahl 1479). Abb. K. Domanig a. a. O. S. 20 Nr. 2. Eine weitere Nachbildung ist
4. die Medaille, die in Joachimsthal um 1530 wahrscheinlich von Gebhard Utz geschaffen wurde. Abb. K. Domanig, a. a. O. S. 20 Nr. 3.
5. Silbermünze mit dem Bildnis Maximilians und Blanca Marias auf der Vorderseite, von dem 1506 nach der Münzstätte zu Hall berufenen Mantuaner Gian Marco Cavalli [85]); vgl. R. v. Schneider, Jahrbuch XIV, S. 187 ff. (Abb. Taf. XIII zu S. 188 Nr. 2). Abb. Prutz-Oncken II, S. 810. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 539. Die feine künstlerische Durcharbeitung dieser Münze fehlt
6. der ein wenig größeren Medaille mit dem Bildnis Maximilians und Blancas, die den gleichen Typus aufweist. Abb. R. v. Schneider, a. a. O. Taf. XIII, Nr. 3. Stacke I7, S. 787. Jäger II2, S. 491. Heyck, Maximilian S. 55; vgl. Blanca c 2.
7. Münze mit dem Bilde Maximilians auf der Vorderseite, dem Adler auf der Kehrseite, wahrscheinlich von Gian Marco Cavalli. Abb. R. v. Schneider, Jahrbuch XIV, Taf. XIII zu S. 88 Nr. 4.
8. Erinnerungsmünze mit den Bildnissen Maximilians und Marias von Burgund. Abb. Heyck, Maximilian S. 39.
9. Taler vom Jahre 1505 von Benedikt Burkart, einem Goldschmied aus Innsbruck; vgl. K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich, Jahrbuch XIV, S. 14; Abb. ebenda Taf. I Nr. 3.
10. Doppeltaler, wahrscheinlich ebenfalls von Benedikt Burkart. Abb. Jahrbuch XIV, Taf. I Nr. 4.
11. Silbermünze (Taler) mit Maximilians Bildnis: Henne am Rhyn I, S. 463. Prutz-Oncken II, S. 830. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 543. Der Typus erinnert an Nr. 9.
12. Spätere Denkmünze, auf 1502 datiert. Abb. Heyck, Maximilian S. 69.
13. Maximilian und Anna von Ungarn: Denkmünze auf ihre Verlobung. Abb. Heyck, Maximilian S. 84.

---

[85]) Siehe bei Blanca Nr. 4.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 11 b] In sant Franciscus wochen [= 2. bis 8. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn., Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Heinczen 6 taglon zu 12 dn. Item aber 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 16 dn. zu padgelt, Macht ℔ 70 dn. 1.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 18.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Denn Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein czalt 2 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht das pogstall vber das ein fenster zu dem pogen, der vberzwerch heraußgett, Macht ℔ 1 dn. 13.

Negel kaüfft.

Item 8 dn. vmb ein halb hündert pünnegel, genüczt zu dem iczünt genant pogstall, Macht dn. 8.

Summa Macht 116 ℔ 18 dn.

Blatt 12 a] In sant Bürckart wochen [= 9.—15. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Heinczen 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 70 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 1 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 6.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 3 dn. 1 haller vmb parstein zu der thür, die ob dem sagerer auf das gewelbe gett. Item 4 dn. 1 [haller] vmb wagensmir. Item 4 dn. vmb ein halb ℔ smer, Macht dn. 12.

In sant Vrsula wochen [= 16.—22. Oktober] außgeben; der wintterlon gett an:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item dem Jüngen 6 taglon zu 8 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Heinczen 5 taglon zu 10 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 57 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 18 dn. 15.

Steynfürer vnd vmb czwickstein.

Item Reschen czalt 18 fure, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item 2 ℔ vmb 1 füder czwick-

stein, gefürt auß dem Kornperg [142]), Johanns hat sie bestellet, Macht 𝔥𝔟 26 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 216 𝔥𝔟

Blatt 12 b] In Symonis vnd Jude wochen [23. bis 29. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 𝔥𝔟 18 dn. zu padgelt, Macht 𝔥𝔟 40 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 2 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht 𝔥𝔟 13 dn. 19 hll. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde zalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht 𝔥𝔟 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 2 𝔥𝔟 wagensmir, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9

In aller lieben heiligen wochen [= 30. Oktober bis 5. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 𝔥𝔟 18 dn. zu padgelt, Macht 𝔥𝔟 50 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht 𝔥𝔟 15 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fure, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht 𝔥𝔟 20 dn. 8.

---

[142]) Die Kornburger Steinbrüche, sö. von Nürnberg, ergaben sehr harte, besonders für Wasserbauten geschätzte Steine.

Vmb pleye geben.

Item 26 ℔ pleyes genummen in der woge, ydes czalt zu 6 dn., genüczt, das man die plummen mit vergossen hat oben auf den pfeylleren, Macht ℔ 5 dn. 6.

Summa der czweyer wochen Macht 176 ℔ 18 dn. 1 haller

Blatt 13 a] In sant Mertein wochen [= 6. bis 12. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 10 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 24 dn. zu padgelt. Item mer dem Mertein Vnverdorben, lewbhawer, hab ich geben vnd geschenckt 8 ℔ von geheyß wegen herren Hanßen Volkamaier zu eyner lybüng [143]), Macht als in summa ℔ 64 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fure, czalt yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sant fürer.

Item 11 füder sant hat gefürt der Peter, ydes czalt zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Item der Hanns ist angetreten vnd dopey hat man gefürdert Jorgen Kargen von Regenspürg die gancze wochen [144]).

Summa Macht 101 ℔ 28 dn.

Blatt 13 b] In sant Elizabeth wochen [= 13. bis 19. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt was hie, dem hab ich czalt 12 ℔. Item dem balirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer

---

[143]) = Ehrengeschenk.

[144]) »Der Hanns« und Jörg Karg scheinen Gesellen gewesen zu sein, da in der fraglichen Martiniwoche, wie man sieht, mit einemmal 10 Gesellen tätig erscheinen, während es vorher nur 8 und unmittelbar nachher 9 (mit Einschluß des neu Angetretenen sind). Über die Bedeutung von »fürdern« = in Arbeit nehmen vgl. o.

vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 21 dn. zu padgelt, Macht ℔ 75 dn. 27.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, ydem czalt 6 taglon zu 16 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, das sie die dachung haben gemacht oben auf dem dachsymbß, Macht ℔ 6 dn. 18.

Vmb latten vnd holcz.

Item Küncz Klügel, dem walthawer, hab ich geben fur 60 latten 2 ℔ 24 dn. fur füre vnd zu hawen. Item mer fur 10 prückhölczer geben zu fure fur ydes 6 dn. dem Heinczen Götzen von der Grossen Rewt. Item den walthaweren von ydem 2 dn., Macht als in summa ℔ 5 dn. 14.

Vmb deckczigel.

Item Fricz Reschen czalt 1000 deckczygel, genüczt oben auf den dachsymbß vnd, wue man ir bedarfft, darfur geben fürelon vnd fur die czigel, Macht als in summa ℔ 16.

Summa Macht 147 ℔ 7 dn.

Blatt 14 a] In sant Katherina wochen [= 20. bis 26. November) außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt hab ich geben 4 gulden an gold, die machen an Müncze in summa 29 ℔ 10 dn. von geheyß wegen herren Hannßen Volkamer vnd Heinrich Meichsner, do er sein sün zu meister machet. Item Seinem sün, Küncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item dem Henslein 2 taglon zu 16 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item mer 2 tagloner, ydem 4 tag-

lon zu 13 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 1 ℔ 16 dn. zu padgelt, Macht ℔ 76 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 14 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 20.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, ydem czalt 5 taglon zu 16 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, das sie die winden vnd den ganck gedackt(!) haben. Item mer dem Ewerlein hab ich geben 1 ℔ 10 dn. von geheyß wegen Herren Hannßen Volkamers, das er auf den czüg gestygen ist vnd sust willig gewest ist zu allerley, do man in zu dürfft hat, Macht ℔ 6 dn. 26.

Vmb negel außgeben.

Item Annan Köpplin czalt 1000 pünnegel, ydes hündert fur 16 dn. Item mer czalt 400 halpnegel, ydes fur 10 dn., auch genuczt zu dem dachsympß, Macht ℔ 6 dn. 20.

Sust außgeben.

Item 4 dn. vmb ströe in die hütten. Item 2 dn. vmb cleyne nyttnegel zu den pretteren. Item 12 dn. eim schreyner von etlichen richtscheytt zu machen. Item 5 dn. von eim karren zu pesseren, Macht dn. 23.

Summa Macht 127 ℔ 5 dn.

Blatt 14 b] In sant Andreas wochen [= 27. November bis 3. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt seyn wochenlon vnd im geben 6 ℔. Item Küncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt. Item mer 2 ℔ geschenckt Meister vnd gesellen, Macht als in summa ℔ 42 dn. 15.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 14 dn.

Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Sola des pischoffs[tag] [145]), Macht ℔ 13 dn. 9.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

In der wochen Concepcionis marie zu latein genant [= 4.—10. Dezember]

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim jungen 4 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 25.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12 dn. 24.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Pretter käufft.

Item 23 pretter käufft, ydes zu 8 dn., an Inn allen gen 4 dn. abe, die waren pey 20 schuhen lanck vnd waren thennen, Macht ℔ 6 dn.

Summa der czweyer wochen macht 140 ℔ 29 dn.

Blatt 15 a] In sant Lucien wochen [= 11.—17. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 17.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen czalt quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden, Macht an Müncz ℔ 14 dn. 20.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 6 taglon

---

145) = 3. Dezember.

zu 14 dn. Item 1 gesellen 5 taglon vnd 1 halbs zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fure, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 17 dn. vmb 3 plech dem Meister, das er pritter darauß macht. Item 2 dn. vmb Koln. Item 3 ℔ wagensmir, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller. Item 6 dn. vmb ströe, Macht ℔ 1 dn. 8 h. 1.

Eyßen käufft.

Item 8 große dewhel schin genummen zu der Annan Koplin, yde czalt vmb 1 ℔ 7 dn., genüczt zu dem fenster pey dem newen snecken, das man die Syben alte stangen damit derlenckt hat. Item mer 1 große dewhel schin vmb 1 ℔ 7 dn., genüczt der Peter, smid, zu newen exczten, die er damit derle[n]gt hat. Item dem Meister Hanns Smit, sloßer, hab ich geben von den 7 stangen, dy er derlenckt hat, in summa 3 gulden. Machen an Müncz 22 ℔ 3 dn., Macht ℔ 33 dn. 6.

Summa macht 132 ℔ 22 dn. 1 haller.

Blatt 15 b] In sant Thomas wochen [= 18. bis 24. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jüngen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 34 dn. 29.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 14 fur, yde zu 40 dn. Item mer czalt 27 halbe füre, yde czalt zu 20 dn. Item 16 dn. den Knechten zu tringkgelt, Macht ℔ 37 dn. 6.

Dem Smid.

Item Peter, smid pey sandt Martha, 10 000 spiczen hat er in die hütten gespiczt, Machen 40 ℔. Item 25 exzt gestehelt, von yder zu lon 12 dn., Macht 10 ℔. Item 12

newe meyßell, yden fur 5 dn., Macht 2 ℔. Item 20 meyßel gestehelt, zu lon von ydem 3 dn., Macht 2 ℔. Item 1 schelhammer[146]) vnd 1 ort[147]) eyner exczt gestehelt, zu lon 12 dn. Item 6 dn. fur ein nageleyßen. Item 10 dn. fur 2 radeper zu beslahen. Item 3 tubell [148]) oben in die plummen, fur yden 8 dn., Macht 24 dn. Item 15 dn. fur negel zu der winden hynnen vnd auf den steinpruch. Item 14 dn. fur 2 große klammeren. Item 8 dn. fur 2 kleyne klammeren. Item 8 dn. fur 4 lummer an 2 karren. Item 1 ℔ 2 dn. von eim hebeeyßen zu machen, Macht als ℔ 58 dn. 9.

Item mer auf den Steynpruch 3500 spiczen, ydes 100 zu 12 dn., Machen 14 ℔. Item 17 pergeyßen gestehelt, ydes fur 12 dn. Macht 6 ℔ 24 dn. Item 1 newes öre gemacht an ein pergeyßen, zu lon 8 dn. Item 3 keyll gesweyst zu lon 16 dn. Item 12 dn. von 6 eyßen, die hat er erstossen. Item 3 hawen gespiczt, zu lon 3 dn., Macht 22 ℔ 3 dn. Item 12 dn. den knechten zu tringkgelt. Item also hab ich mit im abgerechent von Walpurgis piß auf die heilige Cristwochen, dazwischen sein gewest 34 wochen, vnd Macht als in summa ℔ 22 dn. 15.

Summa Macht 168 ℔ 26 dn.

Blatt 16 a] In der heyligen Cristwochen [= 25. bis 31. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 3 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 3 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 3 taglon zu 16 dn. Item Johanns 3 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt. Item Meister vnd gesellen des newen Jars geben Inn allen 2 ℔, Macht als in summa ℔ 24 dn. 2.

In des obersten tag wochen [= 1.—7. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 1 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item Pertholt Prunner 4 taglon zu 16 dn. Item 6 gesellen, yden 5 taglon

---

[146]) Ein großer Hammer zum Zerschlagen der Steine (in Steinbrüchen). Lexer II, 691.

[147]) Wohl statt or, oehre, Ring zum Einsetzen des Stieles.

[148]) Tübel, Pflock, Zapfen, Lexer II, 1554.

zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 7.

In der nechsten wochen vor sant Anthonien tag [= 8.—14. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen 6 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item 1 gesellen 3 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 12.

In sant Anthonien wochen [= 15.—21. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 39 dn. 29.

In sant Pauls wochen conversionis zu latein genant [= 22.—28. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item Hanns Werffpein 3 taglon zu 16 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 24.

Summa der funff wochen Macht 163 ℔ 14 dn.

Blatt 16 b] In vnßer lieben frauen wochen lichtmeß [= 29. Januar—4. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 3 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 30 dn. 27.

In sant Scolastica wochen [= 5.—11. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon

zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 8.

In sant Juliana wochen [= 12.—18. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 3 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31.

Gett an der Sümmerlon.

In sant Peters wochen Kathedra genant [= 19. bis 25. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 4 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item Mertein 3 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt. Item 2 ℔ Meister vnd gesellen geschenckt zu sant Peters fest, Macht als in summa ℔ 33 dn. 10.

Item mer czalt Meister Mathes vnd Küncz Langen quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden, Macht an Müncz ℔ 14 dn. 20.

In sant Kunnegundis wochen [= 26. Februar bis 3. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen zu padgelt 20 dn., Macht ℔ 31 dn. 5.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 2 gesellen, yden 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 9 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12 dn. 29.

Summa der fünff wochen Macht 191 ℔ 9 dn.

Blatt 17 a] In sant Perpetue vnd Felicitatis wochen [= 4.—10. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 6 taglon zu 22 dn. Item

6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 5.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 27 dn. 2.

In sant Gregorien wochen [= 11.—17. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 44 dn. 20.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 12.

In sant Benedicten wochen [= 18.—24. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon [zu] 20 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 18.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 4 tagloner, ydem 1 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 29.

Dem glasser.

Item Meister Hanns Herttenwerger, dem glaßer, hab ich czalt fur fenster, gehören oben auf den newen sagerer, darzu sein kummen 1414 scheyben, vnd im geben fur die scheyben vnd machlon vnd tringkgelt 13 gulden an gold, die machen an Müncz in summa, den gulden gerechent vmb 7 ℔ 11 dn., ℔ 95 dn. 23.

Summa der dreyer wochen Macht 288 ℔ 19 dn.

Blatt 17 b] In der heiligen Marter wochen [= 25. bis 31. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 11.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 25.

Den walthawern vnd holczfureren.

Item Heincz Ott von der Lohe hat gefürt 16 groß stantner ader sewll, pey 52 schuhen lanck, von ydem zu lon 2 ℔ 10 dn. Item 10 grosse rygel ader spangen, zu lon von ydem 2 ℔, die waren pey 46 schuhen lanck. Item 40 pretten, die waren pey 40 schühen lanck, von ydem zu lon 1 ℔ 5 dn. Item 120 rechen ader spünt pey 30 schuhen lanck, von ydem zu lon 17 dn. 1 haller; an dem allen hat er 1 ℔ nachgelassen vnd das ander macht als in summa 173 ℔. Item den walthaweren Kuncz Klügel vom Herolczperg vnd Merckel Kristen von Kalckrewt hab ich czalt von den 26 höltzeren, von ydem 15 dn. Item von den 40 pretten, yden zu 8 dn. Item von den 120 spůnt vnd rechen, yden zu 4 dn., Macht als in summa 39 ℔ 20 dn.; aber die 20 dn. haben sie nachgelaßen. Item den erbförsteren hab ich czalt vnd geben Cünczen Behaim vnd Cunczen Mentler 1 ℔. Item mer Jorgen Heczelsdorffer vnd Jacob Prenner 24 dn. Also Macht alle füre, lon, fürlon, walthaweren vnd erbförsteren, Aber dem Amptman ist sein gerechtigkeit noch aussen, Macht in summa ℔ 213 dn. 24.

Summa Macht 270 ℔.

Blatt 18 a] In der heiligen osterwochen [= 1. bis 7. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jüngen 3 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 3 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 28.

Den czym̄erlewten.

Item Meister Stephan 3 taglon zu 24 dn. Item 6 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 21 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 3.

In der wochen des heiligtümss weysung [= 8. bis 14. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon zu 22 dn. Item Pertholt Prunner 2 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 22.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 16 [dn.] Item aber 1 gesellen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht als in summa ℔ 35 dn. 25.

Item 400 hulczener negel, czalt ydes [hundert] zu 10 dn., genuczt zu dem gestüdell [149]), do man die winden wirt aufschiben, Macht ℔ 1 dn. 10.

In der wochen vor sant Jorgen tag [= 15.—21. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jüngen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 6 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 44 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt. Item Inn allen get herab 18 dn., das sie vor vngewitter nicht gearbeten mochten, Macht ℔ ℔ 20 dn. 21.

Sust aüßgeben.

Item 2 ℔ wagensmir, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9.

Summa der dreyer wochen Macht 180 ℔ 6 dn.

---

[149]) Collectivum zu studel = Unterlage, Pfosten, Säule, Schmeller, Fr. II, 733 und Lexer I, 934.

Blatt 18 b] In sant Jorgen wochen [= 22. bis 28. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seym Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Kuͤncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 1.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 3 taglon zu 24 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 2 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Meister vnd gesellen geschanckt 4 moß weins, yde zu 8 dn., do sie gehorsam haben gethan vnßeren herren des rats, Macht ℔ 1 dn. 2.

Sust aüßgeben.

Item 12 dn. vmb pech zu der newen rynnen oben vber sant Deocarus altar, das man sie domit vergossen hat, Macht dn. 12.

Item mer 1 ℔ wagensmir, dafur geben, Macht dn. 4 h. 1.

Kalch kaüfft.

Item 5 sumer 1 halbs Kalch, ydes czalt zu 1 ℔ 26 dn. Item 6 dn. dar von zu meßen, Macht ℔ 10 dn. 14.

Vmb gewelbeczygell.

Item Meister Fryderich Peringer, dem czygler, czalt 1000 welbeczigelstein, ydes 100 fur 1 ℔ 15 dn. Item von in allen hereinzufüren geben 1 ℔ dem Peter, Macht ℔ 16.

Dem Smyd.

Item Peter, smid pey sant Martha, hat gespiczt in die hütten 4300 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 12 newe exczt, fur yde zu lon 24 dn. Item 17 exczt gestehelt, fur yde 12 dn. zu lon. Item 32 meyßel gestehelt, fur yden 3 dn. Item 23 dn. fur 1 peyhell zu steheln. Item 2 dn. fur 1 slüßel zu dem chore. Item 10 dn. vmb 1 moß weins, do ich mit im rechent. Item 8 dn. den Knechten zu tringkgelt. Item also hab ich mit im abgerechent von der heiligen Cristwochen piß auf sant Walpurg[is]wochen Anno etc. 64 Jar, dazwischen waren 18 wochen vnd die Summa Macht ℔ 38 dn. 7.

Negel käufft.

Item 700 pünnegel czalt der Annan Köplin, genüczt [zum] pogstall oben aüf den newen sagerer, darfur geben in summa, Macht ℔ 3 dn. 6.

Summa Macht 124 ℔ 25 dn. 1 haller.

Blatt 19 a] Summa Summarum als außgeben von Walpurgis wochen im 63. Jar piß auf Walpurgis wochen im 64. Jar Macht

4934 ℔.

Anhang.

Summa Summarum des einnemen Macht An golde vnd aůch an Müncze
4934 ℔.

Nü hernach volget das außgeben, was iglichs in besünderheit Stett:

Die Steynmeczen vnd taglöner Stenn
2421 ℔ 18 dn.

Vm deck- vnd gewelbe czygelstein
32 ℔.

Die Steynprecher im Steynprüch
588 ℔ 15 dn.

Die Steynfürer auß dem Steynprüch
707 ℔ 11 dn.

Vm kalch vnd Sant geben, Macht
62 ℔ 21 dn. 1 haller.

Die czymmerlewt vnd taglöner
315 ℔ 22 dn.

Was czymmerholcz, pretter vnd walthawer
306 ℔ 17 dn. 1 haller.

Was die esterichslaher
11 ℔ 20 dn.

Was der Smid vnd vmb eyßen geben
254 ℔ 24 dn.

Was sust vmb allerley cleyn dinck geben
11 ℔ 10 dn.

Vmb seyll, strenge, snür, dem Seyler geben
125 ℔ 28 dn.

Was dem glaßer vmb gleßer geben
95 ℔ 23 dn.

Also Macht Summa Summarum als außgeben
4934 ℔.

Nichtes plyben In Resta etc.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

E. Cohn-Wiener. Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Leipzig (Teubner) 1910. (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 317, 318.)

Dieses Buch könnte, da es in einer für das große Publikum bestimmten Sammlung erschienen ist, bei der Exklusivität unseres wissenschaftlichen Betriebes leicht in die Gefahr geraten, von vielen Fachgelehrten übersehen zu werden und ohne Einfluß auf die Entwicklung der Kunstwissenschaft zu bleiben. Das aber wäre bei der großen Bedeutung, die es für eine tiefere Auffassung der Kunstwissenschaft haben kann, in höchstem Maße zu bedauern. Wenn man sich von den üblichen dickleibigen Kunst- und Stilgeschichten zu diesen zwei schmalen Bändchen wendet, so ist es, als ob man eine gänzlich neue Welt beträte. Dort eine tote Anhäufung von Tatsachen, eine oberflächliche Aufzählung der äußeren Stilsymptome, hier ein lebendiges Erfassen des Geistes der Stile, der geistigen Bewegungen, für die die einzelnen Stilformen nur der äußere Ausdruck sind. Von großem Nutzen ist der durch die ganze Darstellung erläuterte Ausspruch des Verfassers (I S. 100), »daß die Stilbenennungen Klassifikationen sind, die der Erkenntnis des lebendigen Stromes der Kunst nur hindernd im Wege stehen. Das Linnésche System leistet zwar dem Botaniker bei der Bestimmung der Pflanze gute Dienste, aber die biologische Kenntnis ihres Lebens fördert es nicht.«

Auf Grund dieser Erkenntnis führt der Verfasser z. B. die Entstehung der Gotik nicht in äußerlicher Weise auf die Erfindung einer neuen Konstruktionstechnik zurück, sondern er stellt die Veränderungen im geistigen Leben der Völker dar, die in jenen neuen Formen zum Ausdruck kamen; er begnügt sich nicht damit, festzustellen, daß die Renaissance oder das Empire auf die Antike zurückgriffen, sondern welche Art des Denkens und Fühlens sie dazu führte, und wie der gleiche Vorgang bei Renaissance und Empire sich ganz verschieden motiviert.

Mit dieser starken Verinnerlichung der Auffassung, für die sich noch viele Beispiele anführen ließen, verbindet der Verfasser ein feines Gefühl

für die Gesetzmäßigkeit in der wechselnden Mannigfaltigkeit der einzelnen Stilerscheinungen. Es ist in allen kunstgeschichtlichen Büchern so viel von Entwicklung die Rede. Was aber verstehen die meisten darunter? Den äußerlichen Übergang von einer Form zur andern, etwa von der dorischen zur ionischen Ordnung, vom Rundbogen zum Spitzbogen. Erst Wölfflin hat in der Anwendung auf einzelne Perioden uns die tieferen Zusammenhänge solcher Entwicklungen dargestellt. Cohn-Wiener versucht dies nun in großen Zügen für die Gesamtentwicklung der Kunstgeschichte und betritt schon damit konsequent einen neuen Weg, daß er, auf der Grundlage von Architektur uud Kunstgewerbe, alle Kunstäußerungen, auch Dichtung und Musik bis zu Tracht und Haltung des Menschen in den Kreis seiner Betrachtung mit einbezieht.

Indem er nun die üblichen Stilbenennungen nur noch als äußerliches Gerüst beibehält, stellt er, über diese hinausgehend, drei große Stilbewegungen gleich drei aufsteigenden und abfallenden Wellen fest: die Antike, das Mittelalter und die Neuzeit. Äußerlich sind zwar diese Hauptbewegungen eng miteinander verbunden, aber in ihrem inneren Verlauf ist jede für sich abgeschlossen und sondert sich in drei Stilstufen. Auf der klaren Sonderung und Charakterisierung dieser Stilstufen scheint mir die besondere Bedeutung dieses Buches zu beruhen.

Die erste Stilstufe ist die tektonische. Ihre Grundlage und hauptsächliches Wirkungsgebiet sind Architektur und Kunstgewerbe, und ihre Formgebung ist bestimmt durch den Zweck. Ihre Haupteigenschaften sind klarer Ausdruck der Struktur, übersichtliche Sonderung der Teile, Betonung der horizontalen Linien und kräftige Abschlüsse gegen die Umgebung. Plastik und Malerei sind den Gesetzen des Zweckes untergeordnet, stehen also in enger Verbindung mit Architektur oder Kunstgewerbe. Solche konstruktiven Stile sind der dorische Stil des griechischen Altertums, der romanische Stil des Mittelalters, der Stil der frühen Renaissance in Italien.

Indem nun diese Stile zur Blüte kommen, entsteht eine allmähliche Auflösung und größere Freiheit ihrer Formen, es entwickelt sich die zweite Stilstufe, der dekorative Stil. Die einzelnen Teile der Architektur wie des Ornamentes lockern sich auf, sie verlieren ihre funktionelle Abgrenzung, man strebt nach malerischem Eindruck und Raumerweiterung, die vertikale Tendenz tritt an Stelle der horizontalen. Plastik und Malerei erlangen selbständige Bedeutung, die Plastik schafft Figuren von übermäßiger Bewegung, die Malerei strebt nach immer größerer Raumtiefe, ihre Weltauffassung ist realistisch. Diese Stilstufe äußert sich im hellenistisch-römischen Stil, in der hohen Gotik und im Barock. Die richtige Erkenntnis vom Wesen der Gotik, die man so oft als einen im höchsten Sinne »konstruk-

tiven« Stil gerühmt hat, sowie die Gegenüberstellung von romanischem und gotischem Stil unter diesen Gesichtspunkten scheint mir von besonderer Bedeutung.

Die letzte Stilstufe ist dann der Ornamentstil. Die Zweckformen sind gänzlich verschwunden, alle Formen sind beherrscht vom Ornament, das selbständige Bedeutung erhält. Die künstlerische Absicht ist auf den Eindruck äußersten Reichtums gerichtet, Plastik und Malerei kommen zur höchsten Steigerung des technischen wie des gegenständlichen Ausdrucks. Diese Stilstufe zeigt sich im spätrömischen Stil, in der Spätgotik und im Rokoko.

Diese Entwicklung von einer Stilstufe zur andern, nicht in gewaltsamem Wechsel sondern in feinen Übergängen, führt der Verfasser mit großer Klarheit und prägnantem Ausdruck durch die ganze Geschichte der Kunst durch, immer die Zusammenhänge mit der Kultur, mit dem Gefühls- und Geistesleben der Zeit aufzeigend und oft feine Zwischenbemerkungen von allgemeiner ästhetischer Bedeutung einfügend. Man stellt mit Befriedigung fest, wie die Arbeit jener kunstwissenschaftlichen Richtung, die mit Gottfried Semper beginnend zu Furtwängler und Wölfflin führt, nicht vergeblich gewesen ist und hier schöne Früchte trägt. Es sei noch erwähnt, daß überall die wichtigsten Forschungen verwertet sind und der Verfasser auch auf speziellen Gebieten eine große Kenntnis des Materials zeigt.

Nur eine Ausstellung zu machen sei mir gestattet. Daß nämlich auch die größten Meister ohne weiteres in diese Entwicklung einbezogen sind, daß das Maß, in welchem der individuelle Genius über seiner Zeit steht, nicht berücksichtigt ist. Es geht nach meiner Meinung nicht an, Bach, dessen tiefer Ernst und Innerlichkeit wesentlichere Eigenschaften als einige formale Stileigentümlichkeiten sind, als typischen Vertreter des Barock hinzustellen, jener Kultur, bei der »sich überall hinter einer prunkvollen Außenseite ein wenig inhaltreiches Leben verbirgt«, daß Rembrandt mit dem allerdings recht glücklich gewählten Beispiel der »Blendung Simsons« in Verbindung mit einer Barockkunst gebracht wird, die doch, vor allem im Seelischen, seiner ganzen Eigenart stark entgegengesetzt ist. Daher hat es der Verfasser wohl nicht ohne Absicht vermieden, bei Beethoven, bei Schiller und Goethe Beziehungen zum Stile ihrer Zeit aufzuweisen. Es würde nur in wenigen und unwesentlichen Zügen gelingen, denn solche Geister lassen sich nicht in die Beschränkung ihres Zeitstiles einbeziehen. Es ist wohl möglich, daß der Verfasser eine solche Betonung des Individuellen im Interesse eines ruhigen Fortganges und klarer Übersichtlichkeit seiner Entwicklungsgeschichte vermieden hat, aber bei der weitverbreiteten Neigung, durch Geschichte zu nivellieren, wäre wenigstens ein Hinweis auf das Eigenrecht des Genius zu wünschen gewesen.

Auf jeden Fall wollen wir uns freuen an dem Gewinn, den dieses Buch nicht nur für die wissenschaftliche Erkenntnis der Vergangenheit, sondern auch für das Verständnis der Gegenwart bringt. Der Verfasser hat uns nicht in Zweifel gelassen, wie er über die Zukunft unserer Kunst denkt, und hat mit feinem Verständnis die Symptome in der gegenwärtigen Kunst aufgezeigt, die, nach der allgemeinen Stilverwirrung des neunzehnten Jahrhunderts, auf das Werden eines neuen, konstruktiven Stiles hinweisen. Seine Bemerkungen über die beginnende Reform unserer Wohnung und Kleidung halte ich in diesem Zusammenhange für besonders wertvoll. Sollte nicht aus solch einem Erfassen der künstlerischen Tendenzen und Bedürfnisse unserer Zeit ein Antrieb für diejenigen entstehen können, die als Künstler oder Kunstförderer an dem Werden unserer Kunst mitarbeiten? Sollte nicht eine Bewegung sich beschleunigen lassen, deren Ziel Viele aufs innigste wünschen? Wenn das Buch dazu beitragen wird, dieses Ziel einer großen, auf konstruktiver Klarheit beruhenden Kunst zu erreichen, erst dann wird es die Wirkung haben, die es verdient. *Kurt Freyer.*

Mainzer Zeitschrift. Zeitschrift des Römisch-Germanischen Central-Museums und des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer, herausgegeben von der Direktion des Römisch-Germanischen Central-Museums und dem Vorstande des Mainzer Altertums-Vereins. Schriftleitung: Professor E. Neeb, Mainz.

Jahrgang IV, 1909, der neuen Folge der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer, Mainz 1909, in Kommission bei L. Wilckens, gedruckt bei Philipp von Zabern, Großh. Hess. Hofbuchdruckerei, Mainz. (Mit 10 Tafeln in Autotypie und zahlreichen Abbildungen im Text.) 4°. 92 S. Preis 7 M.

Dieser Jahrgang der Zeitschrift, deren Schriftleitung nun der um die Erforschung der Mainzer Geschichte und Kunstgeschichte überaus verdiente Professor Ernst Neeb übernommen hat, bringt neben dem anderweitig Interessanten zwei vortrefflich geführte und ergebnisreiche baugeschichtliche Untersuchungen, die unter Nr. 3 und 5. Die Aufsätze sind alle reich illustriert.

1. K. Schumacher: Die Germania des Tacitus und die erhaltenen Denkmäler. Fügt den abgedruckten Stellen des Tacitus umfangreiches geschichtliches und kulturgeschichtliches Material bei; besonders für Kriegswesen und Kriegsausrüstung, Waffen, Siedelung und Feldwirtschaftswesen, Bekleidung.

2. K. Körber: Die 1908 gefundenen römischen und frühchristlichen Inschriften und Skulpturen. (Siehe bes. Nr. 39. Grabstein der Munetrudis aus dem 6. Jahrhundert.)

3. E. Neeb: Bericht über die Ausgrabungen der St. Albanskirche bei Mainz im Jahr 1908. Schließt sich an die Abhandlung im Jahrgang 1908 an und erweitert deren Ergebnisse. Der vorkarolingische Bau, der genau untersucht wird, ist frühestens im 4. Jahrhundert entstanden und zwar innerhalb des heidnisch-römischen Friedhofs. Spätestens 700 bestand bereits eine klösterliche Niederlassung mit Kirche. Die Betrachtung des karolingischen Baues zeigt, daß die Albanskirche im wesentlichen in ihren Maßen dem Grundriß von St. Gallen entsprach. Sodann werden die späteren An- und Umbauten erörtert sowie die Grabfunde und die übrigen Architekturreste und Skulpturen.

4. L. Lindenschmit: Winzerfigur mit Bütte im Mainzer Museum. Die Figur von Holz; Sockel und Bütte haben Silberfassung. Trotz der Aufschrift »Anno 1517« vom Verfasser mit Recht in die Zeit vom 16. zum 17. Jahrhundert gesetzt. Ähnliche Stücke werden angereiht. Die hübsche Arbeit reicht über den Gegenstand hinaus.

5. R. Kautzsch: Die Johanniskirche, der alte Dom zu Mainz. Bei der Erneuerung der Johanniskirche in 1905 fand sich, daß in dem späten Bau noch Teile einer großen romanischen Basilika enthalten sind. Der Verfasser berichtet über das Ergebnis der sehr sorgfältigen Forschungen, die bei dieser Gelegenheit angestellt worden sind. Er erwägt literarische und baugeschichtliche Zeugnisse und kommt zum Schluß, daß die Johanniskirche unter Erzbischof Hatto (891—913) als Dom gebaut worden ist.

6. H. Schrohe: Kleinere Beiträge zur Mainzer Geschichte. Behandelt u. a. zwei Mainzer Häuser: 1. den Spiegel, später »König von England«, gebaut zwischen 1653 und 1655; 2. das Haus zum Marienberg, später »Zum Römischen Kaiser«, gebaut zwischen 1653 und 1664, beide vielleicht von Antonio Petrini in Würzburg. (Der damalige Kurfürst Johann Philipp v. Schönborn war zugleich Fürstbischof von Würzburg.) *F. R.*

Berühmte Kunststätten Band 43: Berlin von **Max Osborn** (Leipzig 1909, Verlag E. A. Seemann).

Diese Arbeit hat eine Lücke ausgefüllt, die mancher Freund Berlins und seiner künstlerischen Entwicklung schon lange schmerzlich empfand. Es ist bezeichnend, daß in der Folge der Seemannschen »Berühmten Kunststätten« das Thema »Berlin« erst im 43. Bande behandelt wurde — nicht Wenige werden auch dann noch gefragt haben, wie die in deutschen Landen

ob ihres Kulturmangels gründlich verleumdete Reichshauptstadt zu dieser Ehre kommt. Max Osborns Buch dürfte auch den grimmigsten Feind Berlins eines Besseren belehren und manches kritiklos nachgeschwätzte Gerede zum Schweigen bringen. Dies ist die eine Seite, die andere geht den wackeren Berliner selbst an, der, soweit er überhaupt ein Interesse an dergleichen Dingen nimmt, meistenteils unter den Kirchen- und Galerieschätzen von Mailand und Florenz besser Bescheid weiß, wie unter den alten Kulturzeugen oder den Museumsbeständen seiner engsten Heimat. Ebenso wird das Werk dem Fachmann ein Berater sein, und ihn, der vielleicht außer den großartigen Kunstsammlungen wenig Künstlerisches von Berlin erwartet, auf vielerlei hinweisen, das abseits vom Wege an guter alter und guter neuer Kunst zu finden ist.

Wie reich der Inhalt ist, der in anspruchsloser Form in dieser Schrift verarbeitet ist, erkennt man am besten aus der Vielfältigkeit der Gesichtspunkte, die sich bei der Lektüre ergeben. Der Verfasser bringt eine kurze Baugeschichte Berlins von den ältesten bis in die jüngsten Tage und bespricht die noch erhaltenen Denkmäler mit der gleichen, liebevollen Sorgfalt, mit der er den Schicksalen der leider verschwundenen Bauten nachforscht. Vom Mittelalter ausgehend, kommt er zur Renaissance und verweilt ausführlicher bei der ersten, glänzenden Periode, die Berlin in der Schaffenszeit Andreas Schlüters erlebte. Friedrichs des Großen Einfluß auf die Gestaltung der Stadt wird ebenso gewürdigt, wie die bedeutungsvolle Zeit des Klassizismus, dann führt uns der Verfasser über die traurigen Jahre allgemeinen Niederganges in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu neuen Hoffnungen und jungen Erfolgen. In gleicher Weise skizziert er die Entwicklung von Malerei und Plastik und bespricht ihre wertvollsten Überbleibsel in Kirchen, Schlössern und Museen, ebenso wird auch der wichtigsten Kunstschätze fremder Herkunft in öffentlichen und privaten Sammlungen gedacht.

Gelegentlich liest sich das Buch wie eine Anklageschrift, eine Anklage gegen jene Barbarei, die rücksichtslos mit dem Alten aufräumte oder es ruinierte, doppelt schlimm hier, wo der immerhin nur beschränkte Kunstbesitz Berlins den allergrößten Respekt verlangte. Es ist niederschmetternd, wenn man die Kette dieser Taten im Zusammenhang übersieht. Fast alle der ältesten Kirchen sind durch Um- und Zubauten um ihre besten Reize gekommen (zuletzt noch die ehrwürdige Marienkirche, die man 1893 »freilegte und verschönerte«), die alten Stadttore wurden vernichtet, Schlüters vornehme »Alte Post« riß man ebenso nieder wie zahllose der besten öffentlichen und privaten Bauten. Das Gebäude der »Seehandlung« am Gendarmenmarkt, dessen Häuserreihen von Jahr zu Jahr einen kläglicheren Rahmen für die drei Prachtstücke in seiner Mitte abgeben, fiel ebenso wie

Schinkels Redernpalais, vor wenigen Jahren. Ein anderes Meisterwerk Schinkels, der ruhig-edle Innenraum des Schauspielhauses wurde zwecklos vernichtet. Und wie sind die Plätze zerstört worden: man denke beispielsweise nur an den Opern- und den Wilhelmsplatz! Das ist nur einiges aus der schwarzen Liste, die Osborn aufstellt — aber noch viel schlimmer würden die Verluste sein und unwiderbringlich für alle Zeiten, wenn auch nur einer von jenen Plänen verwirklicht würde, von denen immer wieder einmal die Rede ist — vom Abriß des Opernhauses und von der Freilegung des Brandenburger Tores. —

Weiß auch der Verfasser genug von dergleichen zu berichten, so fehlt es auch nicht an Erfreulichem: Messels und Hoffmanns Wirken wird beleuchtet und all der anderen in kurzen, treffend charakterisierenden Worten gedacht, die in ihrer Weise an dem großen Werk der künstlerischen Neubelebung Berlins mitgearbeitet haben und mitarbeiten. *J. Sievers.*

Architektur.

Haupt, Albrecht. Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl d. Gr. Leipzig 1909.

Ein merkwürdiges und wertvolles Buch. Merkwürdig, weil das Zugrundeliegende, die, ich möchte sagen metaphysische Ursache des Buches nicht rein wissenschaftlicher Art ist, sondern Welt- und Geschichtsanschauungen des Verf., die mit den Namen Gobineau und Chamberlain kurz gekennzeichnet seien. Zweitens wertvoll, weil diese Anschauung gesättigt ist mit einer Fülle fast unübersehbaren Materials, wie es in gleicher Weise kaum jemand außer H. beherrschen wird.

Auf die genannten Grundlagen des Buches einzugehen, das zum Teil in Voraussetzungen und Schlußfolgerungen den Charakter einer Bekenntnisschrift trägt, ist hier nicht der Ort. Nur das sei gesagt: Der frische Glaube an das Germanentum berührt überaus sympathisch; in ödes Bramarbasieren verfällt er nicht, und die äußersten Konsequenzen, die er zieht, sind doch so dargestellt, daß man wenigstens darüber diskutieren kann.

Was H. will, ist dies: „Die ersten bedeutenderen Regungen des altgermanischen Kunstgefühls zu beobachten, seine Werke, so bescheiden sie auch sein mögen, herauszusuchen und ihre Art erkennen zu lassen.“ Da H. ein Inhaltsverzeichnis offenbar für Zeichen — ungermanischen? — Banausentums hält, nicht jeder aber Lust haben wird, sich selbst eins anzufertigen, so seien die Überschriften hier zusammengestellt:

Auf einzelne Unstimmigkeiten, daß z. B. die „Holzbaukunst" und „Einzelformen in der Baukunst" in dem Abschnitt über Gräber und Kleinwerk erscheinen, soll nicht weiter Gewicht gelegt werden; doch deuten sie immerhin auf Fehler in der Disposition. Und Mangel an Klarheit ist auch sonst zuweilen empfindlich. Zum Beispiel was heißt: Kunst der Germanen? Zunächst natürlich die von Germanen selbst geübte Kunst; aber nicht nur die urgermanische, sondern auch die von Fremden beeinflußte, die dann doch nur in bedingtem Sinne germanisch ist? Oder auch die auf Befehl etwa eines Germanenfürsten entstandenen Werke, auch wenn sie ganz ungermanisch sind? So etwa die Stuckfiguren in Cividale (S. 55), „deren Ausführung vielleicht in byzantinischen Händen lag, wenn auch sicher der künstlerische Gedanke ein in germanischen Ländern viel verbreiteter war." Ganz abgesehen davon, daß dieser Gedanke plastischer Menschendarstellung der Antike doch wohl n o c h vertrauter war: wenn der siamesische König mit dem wohlklingenden Namen Chulalongkorn sich heute von einem Dresdener Architekten einen Palast bauen läßt, so wird ein zukünftiger Geschichtschreiber der siamesischen Kunst den Palast wohl nicht gerade als besonders bezeichnend für siamesische Eigenart hinstellen.

Diese drei doch wesentlich von einander verschiedenen Dinge gehen bei Haupt fortwährend durcheinander; gerade hier aber müßte ganz scharf geschieden werden.

Als zeitlicher Ausgangspunkt dient H. die Völkerwanderung; das auf sie folgende halbe Jahrtausend bildet im wesentlichen den Zeitraum, den

er behandelt. Damit wird freilich von vornherein auf eine sichere Grundlegung verzichtet. Denn damals standen, was natürlich auch H. anerkennt, die Germanen schon seit mindestens vier Jahrhunderten unter direktem römischen Einfluß, von dem Einfluß in der sogenannten prähistorischen Zeit ganz abgesehen.

Um diese Grundlegung zu liefern, ist es freilich noch zu früh; es würde dazu gehören die Verwertung der germanischen Vorgeschichte von der neolithischen Zeit an bis zum Eintritt der Römer. Weiter eine eingehende Kenntnis der antiken Kunst selbst, auch in ihren Export-Ausstrahlungen nach dem Norden, und ihrer eventuellen Einwirkungen schon in vorgeschichtlicher Zeit. Eine kritische Übersicht der sämtlichen antiken Nachrichten über germanische künstlerische Kultur; die Behandlung der sämtlichen bildlichen Darstellungen dieser Kultur auf antiken oder sonstwie gleichzeitigen Denkmälern. Außerdem von der römischen Okupation an Trennung nach Gegenden: direkt von den Römern beeinflußte oder indirekt beeinflußte. Sehr wichtig gerade für das Kunstwollen der Germanen wäre auch eine Untersuchung über die Verarbeitung fremden Einflusses: welche Dinge etwa sie übernehmen, welche sie und wie sie diese ummodeln oder ganz ablehnen.

Dazu kommt ein weiteres. Wenn man, wie H., die Aufgabe so umfassend nimmt: vom Norden Europas bis nach Afrika, von Spanien bis nach Kleinasien, so darf man den Orient nicht vergessen. Man mag zu Strzygowskis Forschungen stehen, wie man will — übrigens spricht H. öfter von ihnen — die Frage nach dem Orient ist jetzt nicht mehr zu umgehen, oder die Ergebnisse der Arbeit werden vielfach auf tönernen Füßen stehen. H. selbst zwar weist auf die Möglichkeit östlicher Einflüsse hin (z. B. S. 46), geht den Fragen aber doch nicht weiter nach.

Damit entrollt sich freilich ein Riesenprogramm, zu dessen sehr schwieriger Durchführung ein Menschenleben nicht ausreichen würde. Inzwischen freuen wir uns an dem H.schen Buche, wenn man betont: es bedeutet nicht das Schlußglied, sondern den allerersten Anfang der Forschung. Es ist uns insofern wichtig, als es eine Zusammenstellung dessen gibt, was ein für germanische Kunst begeisterter Forscher in jahrelanger Sammelarbeit am Anfang des 20. Jahrhunderts für germanisch anzusehen gelernt hat.

Es ist nicht möglich, auf diesen Reichtum näher referierend oder gar kritisch einzugehen, auf die Fülle von hauptsächlich kleineren Denkmälern, die in dieser Zusammenstellung wirklich imponierend wirken; die größeren Bauwerke waren ja meist bekannter. Aber auch hier bringt Verf. vieles Neue, vor allem für das Gebiet des heutigen Spanien. Z. B. seine Argumentation, die Kirche St. Maria de Naranco bei Oviedo

sei ursprünglich die alte Halle der westgotischen Könige in Asturien, scheint beweisend. Auch sonst sind die Hinweise auf ornamentale Dinge in diesem für uns noch so unbekannten Lande sehr interessant; so der Vergleich mit Denkmälern germanischer Kunst in weit entfernten Gegenden und sogar anderen Zeiten. Gerade diese auch sonst durchgeführten Zusammenstellungen sind häufig schlagend und lehrreich. Die Holzbaukunst, der „Zimmermannsstil" ist für H. vielfach das Kriterium für die Zugehörigkeit zur germanischen Kunst. Gerade hier freilich müßte eine geduldige Einzelforschung einsetzen, um wirklich sichere Grundlagen zu gewinnen.

Von Einzelheiten sei erwähnt, daß der Rundbogenfries für H. möglicherweise die Übertragung eines germanischen holzbaulichen Motivs auf die Steinbaukunst ist (S. 64, 156). Die Ausbildung der Türme ist gewiß dem Norden zuzuschreiben (S. 84). Der Hufeisenbogen ist westgotischen Ursprungs und von den Arabern erst übernommen (S. 94); ebenso ist das Flechtwerk germanisch (S. 60, 158), dessen Verbreitungsgebiet ich selbst seinerzeit näher zu umschreiben gesucht habe (Studien z. roman. Wohnbau, Straßburg 1902, S. 182 f.). Die Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Pfalzenbauten ist nicht ganz so groß, wie H. annimmt (S. 213). Die Teilungswände im Untergeschoß des Goslarer Kaiserhauses stammen aus späterer Zeit; es war ursprünglich ein einziger ungeteilter Raum, ebenso wie Dankwarderode, das H. nicht erwähnt.

An meiner a. a. O. (S. 110 f.) dargelegten Anschauung glaube ich festhalten zu müssen: altgermanisch sind die ungeteilten Räume; die Tendenz auf Verbindung von Wohn- und Repräsentationsraum ist spätere Entwicklung. Eine mittlere Säulenreihe in Aachen (S. 235), die schon Rhoen annahm, ist durch nichts bewiesen, als durch die noch weniger begründete Beziehung zum Goslarer Kaiserhause.

Sehr dankenswert ist die reiche bildliche Ausstattung des Werkes, das meist eigene Zeichnungen des Verf. neben Autotypietafeln enthält. Erwünscht wären im Ortsregister die Aufbewahrungsorte für die vielen Werke der Kleinkunst, die im Text — zuweilen auch ohne Angabe des Aufbewahrungsortes — besprochen werden. Damit hätte man einen kleinen Baedeker für altgermanische Kunst. Wir schließen mit dem Wunsche, daß die von H. so glücklich angebahnte Forschung rüstig und planmäßig fortgeführt werde, wenngleich es sich „nur" um unsere eigene geschichtliche Vergangenheit handelt.

K. Simon.

Karl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister, 1733—1808. Von **Walther Th. Hinrichs.** 88 Seiten mit 32 Tafeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 116. Heft. Straßburg, J. H. Heitz (Heitz & Mündel), 1909.

K. G. Langhans ist allgemein bekannt als der Meister, welcher die Führung der Berliner Baukunst beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II übernahm und sie vom friderizianischen Barock zum strengeren Klassizismus leitete. Er war Schlesier und schon in seiner Heimat zu bedeutender Tätigkeit gelangt, als er nach Berlin berufen wurde. Neue Beiträge zu seinem Lebenswerk wurden veröffentlicht bei der Inventarisation der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien durch H. Lutsch (Repertorium XVII S. 476) und der Provinz Posen durch den Unterzeichneten. Ein vollständiges Bild vom Lebenswerk des Langhans zu zeichnen, wie wir es bisher nicht besitzen, hat der Verfasser des genannten Buches sich zur Aufgabe gestellt, und deren Lösung ist ihm dank der Benutzung aller archivalischen und literarischen Nachrichten gut gelungen. Wir erhalten eine Übersicht aller Werke des Meisters und erfahren, daß sein Name auch mit einigen anderen außer den seither bekannten Werken verbunden werden darf. Freilich wäre zu wünschen, daß der Verfasser den Nachruf der Schlesischen Provinzialblätter sowie manche Auszüge aus den Akten in besonderen Anlagen abgedruckt hätte; wir würden dann ein besseres Urteil darüber gewinnen, wie weit der Einfluß des Meisters namentlich auf manche der ländlichen Bauwerke sich erstreckte.

Die Abkehr vom Barock vollzog sich, indem man zunächst auf die italienischen Werke des 16. Jahrhunderts als Vorbilder zurückgriff; einer der wichtigsten Vertreter dieser Bewegung ist Langhans. Wie er sich zum Architekten bildete, darüber gibt auch das vorliegende Buch keine Aufschlüsse. Unmittelbar nach Beendigung des siebenjährigen Krieges beginnt seine schaffende Tätigkeit. Zu Anfang des Jahres 1764 liefert er einen Entwurf zum Neubau der evangelischen Kirche zum Schifflein Christi in Glogau; sehr bald muß er aber von diesem Auftrage zurücktreten, weil Fürst Hatzfeld ihn in seine Dienste nimmt. Da der Entwurf nicht erhalten ist und, wie die Überlieferung besagt, bei der Ausführung geändert wurde, und da die Kirche und ihre 1796 erneuerten Türme nichts zeigen von der architektonischen Eigenart des Langhans, so ist sie aus der Reihe seiner Werke zu streichen; Tafel II des Buches, die einen kunstgeschichtlich wertlosen Holzschnitt der Turmfront der Kirche wiederholt, wäre besser weggeblieben. Um dieselbe Zeit tritt Langhans uns als reifer und selbständiger Künstler entgegen mit dem Bau des Palastes Hatzfeld in Breslau, dem jetzigen Oberpräsidium. Wie wir jetzt erfahren, wurde der Entwurf 1765 aufgestellt und während der beiden nächsten Jahre der Rohbau vollendet. Seine gründliche Kenntnis der italienischen Formenwelt hatte Langhans sich vermutlich

aus den Stichen des Palladio und Piranesi, vielleicht auch aus dem Rubensschen Werke der Genueser Paläste angeeignet; denn erst 1768—1769 unternahm er eine Reise durch Italien, die ihn in seinen künstlerischen Anschauungen endgiltig befestigte. In der Geschichte der Wiedererweckung des klassischen Kunstgeistes gebührt dem Palast Hatzfeld in Breslau eine bedeutsame Stelle. Der jetzt gewonnenen Datierung zufolge geht der Palast, vom inneren Ausbau abgesehen, zeitlich dem Schlosse in Wörlitz bei Dessau voran, welches F. W. v. Erdmannsdorf 1769—1772 erbaute, der sich schon mit diesem Bau streng dem Klassizismus zuwandte, während Langhans sich von den barocken Erinnerungen niemals vollständig lossagte.

1775 zum Oberbaurat für Schlesien ernannt, besuchte Langhans im staatlichen Auftrage die Niederlande, Frankreich und England, um das dortige Bauwesen zu studieren. Zahlreiche Bauten entstanden unter seiner Leitung in Breslau und Schlesien; manche derselben sind im 19. Jahrhundert verändert oder zerstört worden, wie das Haus der Kaufmannschaft in Breslau, eine der ältesten Schöpfungen des Meisters. Die von ihm entworfenen Kirchen in Groß-Wartenberg, Waldenburg, Reichenbach, sowie in Rawitsch an der Südgrenze der Provinz Posen sind bemerkenswert für die Entwicklung des evangelischen Kirchenbaues; sie wiederholen im wesentlichen die gleiche Anlage, einen elliptischen, von Säulenstellungen umschlossenen Raum, dazu eine offene Vorhalle mit rundem Turm, obwohl die beiden erstgenannten 1785, die letzte 1802 erbaut wurden. Die Kirche in Münsterberg bekundet den Einfluß seiner Schule; die in Ober-Adelsdorf bei Goldberg, an deren Bau er angeblich mitgewirkt haben soll, hat in ihrer ausgeführten Gestalt mit Langhans nichts zu tun. Dagegen ist er nach den von Hinrichs gegebenen Mitteilungen der Architekt der schönen Landhäuser in Romberg bei Breslau und in Pawlowitz bei Lissa in Posen.

1788 wurde Langhans zur Leitung des Oberhofbauamts nach Berlin berufen. Seine Werke in Berlin, Charlottenburg und Potsdam sind seit langem schon bekannt und gewürdigt; leider sind sie unter den veränderten Anforderungen der Gegenwart in ihrem Bestande gefährdet. Der Saal im Palast Wilhelmstr. 63 wurde mit diesem abgebrochen; das Innere des Theaters am Schlosse zu Charlottenburg wurde zerstört, um ein Magazin daraus zu machen; demnächst soll der Kuppelsaal der Tierarzneischule verändert werden. Selbst das Brandenburger Tor, das bekannteste und bedeutendste Werk von Langhans, wurde mehrmals von Freilegungsgelüsten bedroht, die bisher zum Glück zurückgewiesen wurden. Die stilistische Haltung des Tores ist für Langhans charakteristisch; sie folgt noch der seit dem 16. Jahrhundert giltigen Auffassung des Dorischen; ein Fortschritt aber bekundet sich in dem bedeutenden Maßstab der Säulen, durch den zugleich das Tor ein angemessenes Verhältnis zum Platze erhält. Zu berichtigen

ist die Annahme des Verfassers, daß die Berliner Stadtmauer damals noch zu Kriegszwecken gedient hätte. Als Festung war Berlin schon vor den schlesischen Kriegen aufgegeben worden, und die bis zur Westseite des heutigen Pariser Platzes hinausgeschobene Stadtmauer war nur für die Steuer- und Polizeiverwaltung bestimmt.

Die beigegebenen Bildtafeln bringen alle wichtigeren Bauwerke von Langhans; die weniger bekannten sind besonders berücksichtigt.

Charlottenburg. *Julius Kohte.*

Malerei.

Victor Wallerstein. Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine stilgeschichtliche Studie. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 118.) Straßburg, Heitz, 1909.

Es fehlt in dem Buch nicht an guten Ansätzen zur Bearbeitung des im Titel bezeichneten Themas, und namentlich der (auch für den Verf. wichtigste) Abschnitt über Konrad Witz enthält eine Reihe von dauernd wertvollen Bemerkungen. Einer warmen Empfindung für die eigentümliche Lebendigkeit der oberdeutschen Malerei gelingt es, ein gut Teil der besonderen Werte dieser Bildanschauung im Gegensatz zu der niederländischen Malerei hervortreten zu lassen. Aber als Ganzes ist das Buch verfehlt. Schon die unbestimmte Fassung dessen, was W. unter »Raumbehandlung« versteht, macht eine klare Durchführung des Themas fast unmöglich: sie soll »nicht für sich allein, sondern als eine Erscheinung betrachtet werden, die mit dem wachsenden Interesse für die intime Darstellung des Menschen in seiner Umgebung eng zusammenhängt«. In Wirklichkeit aber werden auch diese sehr schwankenden Grenzen nirgends innegehalten, sondern es ist von allem und jedem die Rede. Die Darstellung geht in der Hauptsache einfach von Bild zu Bild weiter, in einer unglücklichen Mischung von Beschreibung und Analyse oder richtiger: gelegentlicher Hervorhebung einzelner auf das Thema bezüglicher Punkte, so daß Absicht und Zusammenhang der Untersuchung zeitweilig ganz verloren gehen. Dabei steht überall Neues und längst Gesagtes, Gutes und Schlechtes bunt durcheinander. Der Abschnitt über die zu dem Drusiana-Bild gehörige Kreuzigung des Münchener Nationalmuseums (S. 16 f.) mag als Probe gelten.

»Der Kruzifixus steht in nächtlicher Landschaft von warmer tiefgrüner Farbe und zu seinen beiden Seiten die übermächtigen Gestalten der Gottesmutter und Johannis. So wenig sicher auch die Ausdrucksmittel des Malers für seelische Zustände waren, so kann man sich doch der Stimmung

tiefen Schmerzes nicht verschließen. Schon durch das Maßhalten in der Zahl der Motive, durch das Ausschalten alles Überflüssigen, liegt eine ergreifende Ruhe über dem Bilde. Man versteht die trauererfüllte Gebärde Mariä auch ohne die dicken Tränen, ebenso wie den bangen, sich sehnenden Blick Johannis, der gleichsam seinen ganzen Körper nach oben zieht zum Gekreuzigten. Außer in den sich zusammenkrallenden Händen ist das Leiden Christi kaum angedeutet, aber in dem Schwung des Körpers, in dem Zusammenfassen der starken Bewegung zu einer harmonischen Linie liegt der ganze verhaltene Schmerz.« Nach diesen einleitenden Akkorden, denen gegenüber eine nähere Kritik überflüssig erscheint, kommen wir nun zur »Sache«. »Es geht ein feines, rhythmisch und seelisch belebtes Neigen und Heben der Linien durch dieses Bild, das in der Landschaft ausklingt und hier uns besonders interessieren muß, weil es gleichzeitig den Raumeindruck vermittelt.« Dann nach einer kurzen, einfachen Beschreibung der Landschaft: »mit denselben Mitteln wird später oftmals schematisch gearbeitet, aber hier sind es eben nicht nur diese greifbaren Momente, welche das Wesentliche des Natur- und Raumeindrucks ausmachen, man fühlt, daß hier ein Verhältnis zur Natur vorhanden ist und daß dem Maler daran gelegen war, es zur Anschauung zu bringen«.

Die Beschreibungen bzw. Charakteristiken sind zum Glück nicht immer so durchaus vergriffen im Ton und arm an positivem Ertrag, aber derselbe Fehler, der in der Unbestimmtheit der Problemstellung begründet ist, und leider auch ein ähnlicher Stil kehren doch überall wieder. Man sieht wohl, daß der Verf., um sich nicht (wie er selbst sagt) »vom sinnlich Greifbaren zum Abstrakten locken« zu lassen, die Raumbehandlung innerhalb der Gesamtabsicht des Künstlers hat verstehen wollen — aber mit der primitiven »Methode« von in allem Möglichen schwelgenden Bildbesprechungen ist dies Ziel allerdings nicht zu erreichen.

Dazu kommt nun eine oft sehr empfindliche Unklarheit in den allgemeinen Anschauungen des Verf., zumal auch über die Entwicklung der spätmittelalterlichen Malerei. Man mag vielleicht geneigt sein, die obligate »allgemeine Einleitung« (die mit der Antike beginnt) nicht gar zu tragisch zu nehmen. Aber die Begriffe, die W. von der trecentistischen Malerei und dem »Erbe des 14. Jahrhunderts« hat, greifen natürlich überall auch in die Behandlung des eigentlichen Themas über. Die »einzelnen Stadien« der Entwicklung vom 14. zum 15. Jahrhundert, wie W. sie auseinanderzuhalten sucht (S. 7 f.), hat es in Wirklichkeit niemals gegeben. Aber man versteht danach, weshalb etwa bei dem Drusiana-Bild von der Anwendung der Überschneidung so ausführlich und durchaus in dem Sinne gesprochen wird, als sei damit ein ganz neues Kunstmittel für die deutsche Malerei gefunden worden — allerdings »ist ein volles Freistellen und Abgrenzen eines

Körpers, so daß wir ihn gleichsam mit einer Glasglocke überdeckt denken können, auch hier noch nicht durchgeführt« —: das 14. Jahrhundert hat eben nach W.s Meinung nur ein teppichartiges Nebeneinander ohne Überschneidung gekannt. So bedeutet dann etwa bei Moser die Schrägstellung der Dinge gegenüber der vorher angeblich »allgemeinen Frontalität« etwas ganz Neues, und so fort. Es wird auch nicht besser, wenn Schlagworte aus Hildebrands »Problem der Form« verwandt werden, um die kunsthistorische Entwicklung »aufzuhellen«. So findet W. bei Moser an einer Stelle (S. 32) »noch jene unentwickelte Formwiedergabe, die ganz der Gesichtsvorstellung folgt«, und gleich darauf (S. 34) »die alte Anschauung, die alle Formen als tastbare Werte darstellen wollte«.

Hinsichtlich des für das Buch benutzten Materials hebt W. selbst hervor, daß er »möglichst Bekanntes und leicht Zugängliches gewählt habe«. Dagegen ist bei der besonderen Absicht der Arbeit natürlich nichts zu sagen, aber um so mehr darf man eine klare Sichtung und Verwertung erwarten. Der zweite Abschnitt über die niederländische Malerei wiederholt im ganzen durchaus die bekannten Meinungen und Urteile Volls. Nur bei dem Meister von Flémalle, der im Hinblick auf Konrad Witz ausführlicher besprochen wird, werden die (bereits sehr hypothetisch gefaßten) Andeutungen Volls zurückgewiesen, nach denen jener Künstler vielleicht nicht von der niederländischen, sondern von der oberrheinischen (oder burgundischen) Malerei herzuleiten sei. Doch geht nun W. andererseits viel zu weit, wenn er glaubt, den M. v. Fl. »mit Leichtigkeit« aus dem niederländischen Kunstcharakter heraus erklären zu können, und was er selbst zur kunsthistorischen Ableitung seines Stils sagt, ist teils unzureichend teils falsch. Namentlich die Darstellung seines Verhältnisses zu Rogier, in dessen Charakteristik übrigens das ungünstige Urteil Volls nochmals übertrieben wird, leidet an den auffälligsten Widersprüchen.

Aber Verf. und Leser dürften darin übereinstimmen, daß es vor allem auf den ersten Abschnitt über die oberdeutsche Malerei ankomme. Man weiß, welche Schwierigkeiten der Bearbeitung der hier aufzuwerfenden Fragen entgegenstehen, aber auch bei billigen Ansprüchen wird man nicht finden, daß der Verf. unsere Anschauung der historischen Entwicklung der oberdeutschen Malerei wesentlich gefördert hat. Was in den Ansätzen zu einer lebendigeren Charakteristik der einzelnen Künstler gut ist, wird schon durch die oben bezeichneten allgemeinen Mängel der Darstellung zum größten Teil wieder aufgehoben. Dazu die Unklarheit und Willkür im einzelnen, so gleich schon bei der Umgrenzung des Gebietes. »Mit Oberdeutsch ist topographisch hier alles das gemeint, was Basel, Tirol, Nürnberg im Dreieck absteckt«. Dabei scheint jedoch der Verf., was ja an sich wohl zu rechtfertigen wäre, die nürnbergische Malerei ausschließen zu wollen.

Aber während das meiste fortgelassen wird, werden doch einige Werke der Schule teils erwähnt, teils besprochen. Ähnlich, wenn auch noch flüchtiger, wird die salzburgische Malerei, die ja eigentlich als außerhalb jener Grenzen liegend hätte fortbleiben müssen, gestreift (ohne daß übrigens das Buch von O. Fischer bereits benutzt worden wäre). In beiden Schulen scheint es nach W.s Ausführungen nur Werke des unten zu erwähnenden »Übergangsstils« gegeben zu haben. So geht der Verf. in der Hauptsache nur auf Werke aus dem bayrischen, schwäbischen und Bodenseegebiet ein. Nach einem seltsamen Vorspiel (drei Werke des 14. Jahrhunderts: davon eins schwäbisch, eins nach W.s wohl richtiger Annahme burgundisch oder französisch, dieses als »Gegenbeispiel« am ausführlichsten besprochen, das dritte endlich böhmisch) läßt W. die eigentliche Entwicklung der oberdeutschen Raummalerei mit den Münchner Drusiana-Bildern beginnen. Dann folgen, um das auch für den Verf. Wichtigste in seiner Reihenfolge zu nennen: die von Braune publizierten Tafeln aus dem Münchner Georgianum, Moser, Multscher (der Berliner Altar von 1437), die (ebenfalls von Braune publizierte) Anbetung der Könige im Münchner Nationalmuseum, aus dem Bodenseegebiet stammend, die (bayrischen) Bilder aus Kloster Polling vom Jahre 1444, endlich Konrad Witz. Schon aus der einfachen Aufzählung wird das Durcheinander der verschiedenen Schulen deutlich, und es ist klar, daß diese Folge, in der der Ablauf der stilistischen Entwicklung der oberdeutschen Malerei zur Anschauung kommen soll, nicht so interpretiert werden darf. Multscher und der Meister der Pollinger Bilder stehen zeitlich neben, nicht vor Witz, und die glänzende Kunst des Witz mag qualitativ und nach der klaren Erfassung gerade auch des Raumproblems am höchsten innerhalb der gleichzeitigen oberdeutschen Malerei stehen, kann aber nicht als Abschluß und Vollendung auch der in Bayern auftretenden Bestrebungen gelten. Vollends unmöglich ist es, Multscher mit seinem wuchtig-groben Realismus vor den Meister der oben erwähnten Münchner Anbetung der Könige zu stellen. Man mag etwa den Aufsatz Braunes vergleichen, auf den vorhin Bezug genommen wurde und mit dem sich die Ausführungen W.s im einzelnen und im ganzen vielfach berühren (Münchner Jahrb. 1907), und es wird sofort einleuchten, daß die »Bereicherung«, die W. dem von Braune aufgestellten Entwicklungsgang durch Vermengung der bayrisch-schwäbischen Malerei mit derjenigen der Bodenseegebiete gibt, nur eine Verunklärung bedeutet. W. versucht nun freilich, eine gewisse Scheidung von Schulen durchzuführen — ohne wirklichen Erfolg und auch hier mit auffallenden Widersprüchen, sobald er sich von seinem Gewährsmann zu entfernen sucht. So etwa bei dem Multscher des Berliner Altars, den er (mit Stadler) zunächst als »Bayern« auffassen zu wollen scheint, dann aber doch als »Schwaben« und als Ahnherrn der Ulmer Schule (Zeitbloms) in

Anspruch nimmt (für das Einzelne vgl. S. 45 f.). Das wirkt dann auf W.s merkwürdige Charakteristik der »schwäbischen« Schule ein: es kennzeichne sie, daß »es für sie nur Massen gibt«, daß sie »immer zusammenballt« usw. — überhaupt »muß der spezifisch schwäbische Kunstcharakter immer mit Worten wie konservativ, veraltet, unmodern bezeichnet werden«.

Eine ganze Reihe von oberdeutschen Werken des 15. Jahrhunderts wird unter dem (von Thode übernommenen, vom Verf. aber eigenartig weitergebildeten) Begriff des »Übergangsstils« zusammengefaßt. Die Werke dieser Richtung, die »archaisch bis zur Mitte des 15., archaistisch sogar bis ins 16. Jahrhundert nachzuweisen ist«, »wollen sich nicht von der streng tektonischen Auffassung des Trecento entfernen«, »arbeiten mit Konventionen«, »auf Grund eines altertümlichen Kompositionsschemas«, und »bekunden einzig in der Formen- und Farbengebung ihre Zeit«, während sie »in der Raumbehandlung nicht entscheidend zum Fortschritt beitragen«. »Eine gewisse Einförmigkeit« gehört zu den Besonderheiten dieser Richtung, und so handelt es sich vornehmlich um Kruzifixusbilder mit ihrer symmetrischen (d. h. nach W.: trecentistischen) Anordnung. W. subsumiert diesem monströsen Begriff des »Übergangsstils« u. a. auch die Wiener Kreuzigung des sogen. Pfenning, die doch gerade in der Raumbehandlung charakteristisch neu und von der »trecentistischen Konvention« nicht weniger unterschieden ist als die Bilder von Multscher oder Witz.

Endlich das, wie schon erwähnt, inhaltreichste und wertvollste Kapitel über Konrad Witz. Die These, in deren Begründung ein Hauptziel des Verf. zu erkennen ist, geht dahin: daß die Kunst des Witz als durchaus bodenständig und rein oberdeutsch zu betrachten und daß ein niederländischer Einfluß auf ihn nicht anzunehmen sei. Man findet diese Ansicht in der Literatur der letzten Jahre mehrfach, wird jedoch W. gern das Verdienst zuerkennen, daß er in vielen Punkten gut und definitiv das Eigenartige, gar nicht Niederländische in der künstlerischen Auffassung des Witz hervorgehoben hat. Aber damit ist allerdings die Frage noch lange nicht in dem von ihm gewollten Sinne entschieden. Richtig scheint mir nur, daß man nicht mehr so scharf und ausschließlich die »Abhängigkeit« des Witz von den Niederländern und speziell von Jan van Eyck wird betonen dürfen, wie es namentlich Dvořák vor mehreren Jahren getan hat (Kunstgesch. Anzeigen 1904) — auch die entgegengesetzte Seite seiner Kunst muß zu ihrem Recht kommen. Aber daß Witz Anregungen, und zwar solche entscheidender Art, von der niederländischen Malerei erhalten hat, ist deshalb nicht weniger sicher, wenn man mit Recht hervorhebt, daß er sie in einem ganz eigentümlichen Sinne verarbeitet hat: nicht als ein Kopist, sondern als ein Oberdeutscher von stärkster Eigenart und lebendigstem Verhältnis zur Wirklichkeit selbst, mit einer gerade in den Grundfragen traditionell

und instinktiv andern Art des Sehens. Leugnet man mit W. alle Einwirkungen der niederländischen Malerei auf Witz, so liegt, wie mir scheint, darin ein Fehlgriff nicht so sehr in der Beobachtung der Tatsachen als vielmehr in ihrer Interpretation, wobei eine an sich vielleicht begreifliche Reaktion gegen das übertriebene Betonen der »Einflüsse« nun ihrerseits weit über das Ziel hinausschießt. Ohne auf die Einzelheiten an dieser Stelle eingehen zu wollen, so ist doch auch, was wir bisher von der Malerei der oberdeutschen und speziell der Bodenseegebiete vor und neben Witz kennen, trotz aller Gemeinsamkeiten und Analogien so verschieden von ihm, daß man nach wie vor gezwungen ist, einen fremden, eben niederländischen Einschlag in seine Entwicklung anzunehmen — erst indem man beide Seiten sieht, wird die künstlerische Persönlichkeit des Witz für die historische Betrachtung verständlich. Danach wird man auch Burckhardts Nachweisungen und Vermutungen über Hans Witz nicht gar so skeptisch gegenübertreten, wie es W. tut, und es geht ferner nicht an, das Neapler Bild ganz auszuschalten, selbst wenn der Verf. das Original noch nicht gesehen hat. Die gute Photographie von Anderson zeigt doch wohl ebenso deutlich die mindestens recht nahen Beziehungen zu Konrad Witz wie den Zusammenhang mit der niederländischen Malerei, mag auch die Bestimmung auf jenen selbst oder, was ja nicht ganz ausgeschlossen wäre, auf Hans Witz hier und bei der verwandten Berliner Kreuzigung noch offen gelassen werden. Bei dieser Gelegenheit mag noch erwähnt werden, daß W. das Baseler Bild der Begegnung an der goldenen Pforte als Schöpfung des Konrad Witz selbst anzweifelt und sich dafür auch auf die Meinung Bayersdorfers beruft; wirklich zwingende Gründe scheinen mir nicht vorzuliegen.

Die eigentliche Aufgabe der Arbeit, die der Verf. zwar geahnt zu haben scheint, die wirklich zu lösen er aber kaum ernstlich versucht hat, hätte darin bestehen müssen: die Beobachtungen über den Stil der einzelnen Künstler dem Gesamtbild organisch einzufügen und so das Walten einer inneren, psychologisch klar begründeten Gesetzlichkeit an den besonderen Erscheinungsformen der Wirklichkeit nachzuweisen. Wie etwa bei Witz die »scharfe Helligkeit« der Lichtbehandlung und die Betonung der Schlagschatten mit dem Streben nach einer fast greifbaren Plastik der Form und einer sofort schlagenden Wirkung der Raumtiefe und -weite zusammengeht, wie bei dem Hinarbeiten auf solche Gesamtwirkungen die gleichgültige Behandlung vieler Details, der grobe Strich, das Ungefähre der perspektivischen Anlage des Bildes und dergleichen mehr nicht nur verständlich, sondern innerlich notwendig erscheinen — zu alledem findet der Leser bei W. zwar eine Reihe von anregenden Bemerkungen, die vielfach über das in der älteren Literatur bereits Gesagte hinausgehen, aber ihren vollen Wert hätten solche Beobachtungen erst dann erhalten, wenn sie in einer festen

Ordnung der Begriffe dem Leser dargeboten worden wären. So daß endlich in und über den Individuen die aller oberdeutschen (bzw. niederländischen) Malerei zugrunde liegende »Idee« sichtbar geworden wäre, nicht als eine tote Abstraktion, sondern als voll erlebte und klar verstandene Anschauung des Zusammenhanges der Tatsachen. Indem dabei aller überflüssige Ballast, der jetzt den positiven Gewinst für den Leser völlig aufzuheben droht, von selbst hätte fortfallen müssen, wäre vielleicht nur die Hälfte der Seitenzahl nötig gewesen.

Der Verf. charakterisiert in seinem Schlußwort die oberdeutsche Malerei etwa so: diese Künstler strebten nicht nach einem System, und ihrer halb autodidaktischen, gleichsam stoßweise vorgehenden Art fehlten der feste Unterbau und die sichere Gebundenheit des Stils — »man muß immer von neuem anfangen zu bauen«. Man möchte dem Verf. wünschen, daß er seine folgenden Arbeiten nicht so ausschließlich im oberdeutschen Stil anlegen, sondern etwas von der von ihm selbst so gerühmten »niederländischen Schuldisziplin« annehmen möchte. Selbst die »französische Routine«, die er gelegentlich in einer nicht zu entschuldigenden Weise mit der »germanischen Tüchtigkeit« kontrastiert und durch diese abgetan sein läßt, sollte ihm nicht so wertlos vorkommen. *Ernst Heidrich.*

Meier-Graefe: »Spanische Reise«. Berlin 1910. Verlag S. Fischer. 8°. Vorwort und 421 Seiten, mit 111 Abbildungen, Titel- und Einbandzeichnung von E. R. Weiss.

Seit dem Erscheinen von Justis' Velasquezwerk, das Wölfflin einmal den Stolz deutscher Wissenschaft nannte, hat wohl kein Buch unsere Sinne wieder so stark nach Spanien geführt, wie Meier-Graefes vielbesprochene »Spanische Reise«. Mit aller Gewalt trieb es ihn nach der pyrenäischen Halbinsel, die er sechs Monate bereist hat, eine Zeit, die, wie er im Vorwort bemerkt, bei weitem nicht ausreicht, um das so eigenartig geformte Land nur einigermaßen kennen zu lernen. Begleiflicherweise wird in den Essais, die in Briefform dem Leserkreis überreicht sind, über vieles andere wie über Kunst gesprochen. Teilweise treffliche Skizzen, gute Bemerkungen, nur manchmal etwas zu salopp zum Ausdruck gebrachte Stimmungen. Man darf aber nicht vergessen, daß alle seine Gedanken abends nach den Erlebnissen der Psyche z. T. rasch aufs Papier geworfen sind.

Wie wird das Schlußresultat lauten bei dem Manne, der Velasquez »entdecken« wollte?

Man kann es kaum erwarten, bis er in Madrid eingetroffen ist und im Prado vor den Originalen steht. Nun ist er am Ziel. Die paar Grecos im

Langsaal, an denen er vorübergehen muß, sind zunächst nichts Andres wie »betrunkene Phantasien« und Goyas »Maya« »elender Kitsch«. Nur Velasquez ist der eine und einzige. Er betritt den eigentlichen Velasquezraum, und da vollzieht sich mit einemmal die Metamorphose; ein Tag von Damascus bricht heran! Der bisher gefeiertste Spanier enttäuscht ihn, ja er hat geradezu einen »Dégoût« vor ihm. Als er dies Wort niederschreibt, gesteht er zu, Velasquez sei nicht verantwortlich zu machen, sondern allein seine Einbildung, und er bekennt, daß er nach den Wiener, Berliner und Doria Bildern sich eine zu große Vorstellung von ihm gemacht habe. Bis zu diesem Tag — dem 16. April 1909 — hat es für M. G. nur 6 große Meister in der Welt seit 1000 Jahren gegeben, und zu ihnen hat er auch Velasquez gerechnet.

Die Disputation mit den Freunden vor den »Meninas« ist psychologisch höchst interessant. Mit jedem Wort mehr verdunkelt sich der Ruhm Velasquez'. Motiv auf Motiv wird durchgesprochen, bis das Bild zuletzt ganz zerstückelt erscheint; seine »Löcher, perspektivischen Schnitzer« und vieles Andre werden festgestellt. Ergebnis: »Velasquez ist kein großer Maler, noch weniger ein großer Künstler«. Die Welt seiner Vorstellungen geht in die Brüche; wie wird die zweite erzeugt?

Nach diesen quälenden Enttäuschungen sieht er zufällig bei einem Besuche des Malers Beruete den ersten Greco auf seiner Reise, die »Austreibung der Händler aus dem Tempel«, die inzwischen auch nach New York zu H. C. Frick gewandert ist. (Ich selbst habe sie im November in Madrid nicht mehr sehen können.) Die »Austreibung« bedeutet für M. G. ein Wunder der Menschheit, sie hätte Delacroix entzückt! Greco tut es ihm an. Beim Anblick des Porträts und des »Kreuztragenden Christus« der Sammlung Beruete wird er mit Strömen von Wollust überschüttet. Und in der Tat, wer diese Bilder gesehen, wird ohne einen sehr mächtigen Eindruck nicht fortgehen können. Greco ist undurchdringlich, geheimnisvoll, im Stil wie in der Technik. Das Momentane in der Anwendung des Pinselstriches reizt ja ungemein. Wie schwach erscheint M. G. der anfangende Velasquez neben dem anfangenden Greco, dessen Phantasien ihn berauschen!

Es ist spannend geschrieben, wie M. G. immer mehr des Mysterium Grecos, das »nur einmal in der Weltgeschichte vorkommt«, verstehen lernt. Ein großer, über alle Begriffe genialer Mensch, ein Maler, den man nicht genug als Maler denken könne, bei dem das Griechentum Blut sei, nicht Form und doch fast das Gegenteil der Antike! Grecos vollkommen spiritualisierte Schönheit packe, er realisiere, was er wolle, könne alles und wolle das Höchste. (S. 89.)

Alle Madrider Bilder werden nun der Reihe nach besprochen. Die Krönung Marias der Sammlung Bosch hat, wie man ja weiß, auf Velasquez

gewirkt, und Greco ist für M. G. der Mystiker, der alles malerisch gestaltet, dessen Farbe nicht Farbe bleibt, und bei dem das Rot und Blau des Velasquez' nicht als objektive Bestandteile herausfallen, sondern von subjektiver Empfindung aufgelöst werden. (S. 60.) Es ist die Unendlichkeit des Raumes, die Greco bringt, ein Weben und Fluten von Farbtönen, hinter denen unseres Erachtens nichts zurückbleiben muß. v. Bodenhausen hat von der »kosmischen Unendlichkeit« in diesem Bild gesprochen. Das wird man zugeben müssen. Bedenkt man ferner, daß bei dem Tode Grecos Velasquez kaum 15 Jahre alt geworden war, so mehrt sich des »Griechen« Ruhm, und seine Bedeutung wächst gewaltig.

Als Prüfsteine, ob man Greco versteht oder nicht, wollen unseres Erachtens die vier großen Altarbilder im Prado aufgefaßt sein. Nach der »Auferstehung« Christi kann man wohl am besten seine Absichten beurteilen. Sein formaler Geist tritt hier klar in die Erscheinung. Sein Prinzip lautet, ganz allgemein gesprochen: auf die große, malerische Gesamtwirkung kommt es an. Ihr zu Liebe darf im Detail von den akademischen Regeln abgesehen werden. Der große Endzweck heiligt die Mittel, die im Einzelnen beanstandbar sein dürfen! Wie Greco hier mit den Figuren die Komposition baut und wie eine Verkürzung neben die andere kühn hinfährt: Es ist in Wahrheit etwas Neues. Alle Figuren weisen mit unwiderstehlicher Gewalt auf die dominierende Gestalt Christi hin. Man kann es M. G. nachempfinden, wenn er von dem Bilde sagt: »Wenn ich bei Greco bin, glaube ich stets aufs neue einen brausenden Akkord zu empfangen, der bei dem Velasquez undeutlich, zitternd nachklingt, wie ein ganz leises Echo«. (S. 66).

M. G. ist nun von dem »Griechen« so erfüllt, daß der Gedanke an ihn alles andre in den Hintergrund treten läßt. Die Gründe wird man ausführlich wissen wollen. In dem Brief an »den l. Thomas« erfolgt die endgültige Abrechnung. Ich persönlich habe auch die Empfindung, als ob kein zweiter Maler die Spanier so gut verstanden habe wie dieser »Grieche«. Ja, ich für meinen Teil möchte annehmen, daß Grecos Eltern überhaupt Spanier gewesen sind, die nach Kreta auswanderten. Anthropologisch gesprochen, gehören die Spanier zu den langköpfigsten Völkern der Mittelmeer-Rasse. Man betrachte daraufhin noch einmal sein Selbstportrait bei Beruete, das in der Tat uns ganz hervorragend zu sein scheint. Man spürt, daß das ein besonderer Mensch ist, ein Mann der Weltüberwindung und Weltüberlegenheit, ohne darum die Menschen zu verachten, der sie trotz all der vielen Enttäuschungen noch anschaut mit dem beobachtenden Auge des Künstlers. Der Kopf leicht gesenkt; aus malerischen Rücksichten, da so Licht und Schatten ein anderes Spiel vollführen müssen. Das rechte Auge größer und nach rechts blickend, das linke kleiner und geradeaus

gerichtet. Alles ist auf seine Länge hin empfunden. Der Kopf hat etwas Hartes, hart wie die Granitfelsen ringsum Toledo. Wer dies Bild begreift, begreift den Greco als Portraitisten.

Die hier sich uns aufdrängende Frage ist wohl die: Darf die Form dem Ausdruck weichen? Wir meinen Ja! aber nur unter der Voraussetzung genialster Erfassung, bei höchst gesteigertem Ausdruck. Es gibt Viele, die sich an Grecos »Verzeichnungen« und »Proportionen« stoßen. Auch hier scheint uns prinzipieller Standpunkt unerläßlich zu sein. Wohl wirken öfter die Proportionen für sich allein genommen wie Dissonanzen. Sie werden aber allemal durch das Ganze harmonisch aufgelöst. Wir sagen: liegen die »Zeichenfehler« in seiner Absicht, so liegen sie auch in seinem Stil, so sind sie auch erlaubt. Sind sie aber Ausdruck eines Nichtkönnens, so sind sie freilich nicht scharf genug zu verurteilen. Die Verzeichnung, zur Manier werdend, ist Sünde. Nur einigemal wird sie begangen, aber erst am Ende seines Lebens, als seine Nervosität, wie es scheint, sich sehr gesteigert hat, also seine Hand auch erregt arbeiten muß. Man hat gesagt, er sei zuletzt ein Narr geworden. Wenn Narr und Genialsein ein und dasselbe sind, so ist es freilich zugegeben!

Greco gibt von seinen Portraitfähigkeiten eine glänzende Probe in der »Bestattung des Grafen Orgaz« von Sa Tomé, in der er auch unser Herz rührt. In diesem herrlichen Gemälde hat er sich selbst portraitiert, und man wird unseres Erachtens an dem durchaus malerisch empfundenen Kopfe seine Freude haben. Wiederum das Weben der Töne, das Hin- und Herfluten! Freilich nur eine unaufdringliche, aber vornehme Plastik. Böcklin sagt einmal, die stereoskopische Plastik könne nicht Zweck der Kunst sein! Wer in dieses Gesicht sich vertieft, muß vor seinem überlegenen Blick, seiner kolossalen Intelligenz, kapitulieren. M. G. vergleicht das »Begräbnis« mit dem Courbets im Louvre und kommt zum Schluß, jenes sei malerischer.

Der »Orgaz« ist in Toledo entstanden, wo Greco seine Palette gewonnen hat, das »wunderbare tonreiche Grau, das nur ihm gehört, eine ganz europäische Farbe«. (S. 115.)

Grecos bedeutendstes Werk ist im Escorial. Nicht leicht macht ein Bild einen solchen tiefen und gewaltigen Eindruck. Hier wird man beipflichten müssen, daß in der Tat die Vorläufer des Impressionismus in Spanien stecken, aber nicht erst bei Velasquez, sondern bereits bei Greco. Der Impressionismus blüht in dem ganzen linken Teil des »Mauritius«, wo die Menschen kleiner und zur Masse werden, ein wahrer »Renoir« (S. 338). Das ist die eine Seite des impressionistischen Postulats, und dann die andre, daß »die Farbe grün wirkt, aber mit allen möglichen andren Farben gemalt ist, braun, violett, rot und grün« (S. 347). Der Betrachtung des Bildes ist mit Notwendigkeit besondere Sorgfalt gewidmet. Im »Mau-

ritius« ist Greco aber zur größten Konzentration in seinem Schaffen gelangt. Es bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte des Farbproblems, in der Evolution der künstlerischen Optik. Wir denken dabei an Böcklin: »Die Hauptsache bei einem Bild ist die Verteilung von Hell und Dunkel. Sobald sie gelöst ist, ist das Bild fast schon fertig«! Es ist das Zentrum des ganzen Buches: Die Vorläufer des modernen, französich-europäischen Impressionismus sind in Spanien zu suchen, und Greco ist der Patriarch.

Neben dieser Erkenntnis hat alles Andre nur sekundären Wert. Man wird M. G. in diesem einen Punkte Recht geben müssen und ihm auch danken, daß er Vielen unter uns die wahrhaft faszinierende Erscheinung Grecos näher gebracht hat. Daß er den Spanier in seinem Wollen vorzüglich verstanden, muß ausgesprochen werden.

Es ist aber zu bedauern, daß er aus einer zu großen Vergötterung seines Helden den Velasquez zu Grabe geleitet: »Velasquez ist kein großer Maler, noch weniger ein großer Künstler«. Historisch gesprochen, wird man sagen müssen, Greco hat einen neuen, inneren und äußeren Wertzuwachs erhalten, den er verdient, und Velasquez hat zweifelsohne einen kleinen Wertverlust erfahren, der ihm zu gönnen ist. Immerhin wurzelt ihr künstlerisches Dasein in zwei zu verschiedenen Welten, als daß sie sich unmittelbar miteinander vergleichen ließen. Greco lebt in einer Welt spiritualisierter Schönheiten und flutender Farbtöne. Er ist allemal genial. Immer neue Einfälle durchzucken seine Seele. Er gibt seine Impressionen in »Farbflecken« wieder. Er malt für sich, weil er keine akademische Herrlichkeit anerkennen will, er, der große Einsame in Kastilien. Drum will er auch für sich verstanden sein.

Indem die Bedeutung Grecos festgestellt werden sollte, hat man das Zentrum der »Spanischen Reise« getroffen. Daneben über Velasquez zu reden, verbietet sich von selbst. Wir wissen trotz alledem, was er für die moderne Malerei bedeutet. Vieles in der »Spanischen Reise« sind Geschmacksfragen, über die so wie so nicht leicht zu diskutieren wäre.

Endlich sei den Gebildeten unter den Verächtern Grecos gesagt, daß Velasquez ihn die »Bibel der Malerei« nannte, vier seiner Bilder im Atelier aufhängen ließ und manches andre Werk aus seiner Verborgenheit nach dem Escorial, dem Versailles Philipps II., brachte. Millet liebte seine Bilder und war Besitzer des knieenden Domingo de Guzman, den Degas aus seinem Nachlasse erworben hat. *Hugo Kehrer.*

F. Bruckmann. Pigmentdrucke der belgischen Galerien. München 1910.

Wer je in Brüssel, meistens mit unbefriedigendem Erfolge, versucht hat, gute Photographien nach Gemälden des Königlichen Museums zu erhalten, wird der Firma F. Bruckmann aufrichtig dankbar sein, daß sie nunmehr auch die Schätze der belgischen Galerien in die Serie ihrer Pigmentdrucke aufgenommen hat. Es ist ein kleiner Spezialkatalog erschienen, der außer den Museen von Antwerpen, Brügge (Akademie), Brüssel auch die Kathedrale von Antwerpen mit den Meisterwerken von P. P. Rubens aufzählt. Nun weiß ich wohl, daß nur ein geringer Prozentsatz der Käufer nach den Katalogen bestellt, aber eben über diesen belgischen Katalog und die ihm entsprechenden Aufschriften der Pigmentdrucke möchte ich Klage führen, zumal da die Bezeichnungen auch in den für viele Zwecke unentbehrlichen Gesamtkatalog der Bruckmannschen Pigmentdrucke übergehen. Das Verzeichnis der Brüsseler Drucke beginnt wenig erfreulich mit einem »Bellegambe«, der zum mindesten sehr anfechtbar ist, fährt mit einem »Hieronymus Bosch« fort, der nichts als eine der so häufigen alten Kopien nach der »Versuchung des h. Antonius« in Ayuda bei Lissabon ist, um dann über »Bugatto da Milano, Triptychon des Francesco Sforza« zu einem mythischen »Alaert Claeszoon« zu führen, dem hier ein Passions-Triptychon zugeschrieben wird. Dieser Bugatto aus Mailand ist identisch mit — Hans Memling, dem man sonst allgemein das kleine Kreuzigungs-Triptychon auf den Bildnissen der Sforza zuschreibt, und »Claeszoon« entpuppt sich dem Wissenden als der nicht ganz unbekannte Hofmaler Jan Mostaert, früher in Brüssel nach seinem dortigen Hauptwerke »Meister von Oultremont« genannt. Es folgt »Colyn de Coter, Christus wird von den Frauen beweint«. Über diesen Brüsseler Nachfolger des Meisters von Flémalle sind wir uns heute dank seiner liebenswürdigen Angewohnheit, ausführlich zu signieren, durchaus im klaren, aber eine »Beweinung« in Brüssel hat doch noch kein Forscher bisher erwähnt. Wir vergleichen die Katalognummern und sehen zu unserer nicht geringen Verblüffung, daß eins der beglaubigten Hauptwerke des Italisten Barent van Orley, das Triptychon der Familie Haneton, hier einem durchaus im Stil des 15. Jahrhunderts arbeitenden Künstler zugeschrieben wird . . . Und nun klärt sich alles auf. Die Firma Bruckmann hat den sehr merkwürdigen Brüsseler Galeriekatalog, die private Arbeit des Herrn A. J. Wauters, und die von diesem herrührenden Bildetiketten für eine offizielle Sache gehalten und bemüht sich nunmehr, die bisher ausschließlich in den Räumen des Brüsseler Museums herrschende Konfusion — ich drücke mich sehr höflich aus — in alle Welt zu tragen. Eine deutsche Firma! Man nenne doch den deutschen Fachgelehrten, der die Wautersschen Attributionen, ob es sich nun um die

alten oder die späteren Holländer handelt (der »Del Borro« in Berlin ein Werk Vermeers) anders beurteilt hat als die nicht ernst zu nehmenden, wissenschaftlich aufgeputzten Kundgebungen eines liebenswürdigen Dilettanten! Es wäre kein Wort über den Bruckmannschen Katalog zu verlieren, wenn die Photographieen ausschließlich für das Publikum bestimmt wären, das eine Erinnerung an den Besuch belgischer Museen zu haben wünscht. Aber gerade der Umstand, daß so viele Gemälde niederländischer Anonymi aufgenommen wurden, die nur für den Gelehrten von Interesse sein können, läßt die Frage nach dem »Warum« entstehen. Als 1902 die große Ausstellung der niederländischen »Primitiven« in Brügge stattfand, hat Bruckmann sich ein sehr großes Verdienst um die Forschung erworben, indem er das Verzeichnis seiner Aufnahmen durch Max J. Friedländer redigieren ließ. Also damals mißtraute der Münchener Kunstverlag den offiziellen Bezeichnungen. Aber er brauchte anno 1910 gar nicht so weit zu gehen. Es gibt in München eine ganze Reihe trefflicher Kenner auch der niederländischen Schulen, die den grotesken Wautersschen Attributionen, wenn Bruckmann nun einmal nicht von ihnen lassen wollte, die zutreffende, durchaus nicht in unzugänglicher Opuskel-Literatur vergrabene richtige Bezeichnung in Parenthese hätten zufügen können.

Mit dem Verzeichnis der Antwerpner Gemälde und dem gleichzeitig erschienenen der Londoner National Gallery steht es etwas besser, aber durchaus nicht vorbildlich. Will die Direktion dieser Sammlung sich nicht darin finden, eins der schönsten je gemalten Männerbildnisse (London Nr. 943) dem Dierick Bouts zu geben, so war man in München doch durchaus nicht verpflichtet, es als »Flämische Schule« (sic) in die schlechteste Gesellschaft zu bringen. Und so steht es nicht allein mit den Altniederländern. Die bekannten Studienköpfe von vier Mohren in Brüssel, ein Werk Anton van Dycks, figurieren noch immer als »Rubens«, das vorzügliche bezeichnete Bildnis des Abraham de Vries in Antwerpen als »Simon de Vos«, die elende farbige Kopie eines Stiches von Dürer, gleichfalls in Antwerpen, als Original Albrecht Dürers. Mit der Bezeichnung einer alten Kopie nach Qu. Massys, die den Petrus Aegidius in Longford Castle wiedergibt, als »Hans Holbein d. J., Didier (!) Erasmus« (Antwerpen 198) ist wohl der Rekord erreicht.

Walter Cohen.

INHALT.

Seite

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.